

G.W.F. HEGEL

FILOSOFÍA DEL ARTE O ESTÉTICA

(verano de 1826)

EDICIÓN
DE ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT
Y BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV
(edición bilingüe)

ABADA EDITORES / UAM EDICIONES

G.W.F. HEGEL

FILOSOFÍA DEL ARTE O ESTÉTICA

(verano de 1826)

EDICIÓN
DE ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT
Y BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV
(edición bilingüe)

ABADA EDITORES / UAM EDICIONES

G.W.F. HEGEL

FILOSOFÍA DEL ARTE O ESTÉTICA

(verano de 1826)

EDICIÓN
DE ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT
Y BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV

(edición bilingüe)

ABADA EDITORES / UAM EDICIONES

G. W. F. HEGEL

Filosofía del arte o Estética

G. W. F. HEGEL

Filosofía del arte o Estética

(verano de 1826)

Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler

edición de

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT
BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV

con la colaboración de
Francesca Iannelli y Karsten Berr

traducción

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ





PRÓLOGO[1]
Sobre los apuntes de Kehler

El presente volumen reproduce uno de los juegos de apuntes correspondientes a las lecciones de Hegel sobre Estética o Filosofía del arte, impartidas en el semestre de verano de 1826. Se trata del tercero de los cuatro cursos sobre estética (1820/21, 1823, 1826 y 1828/29) habidos en Berlín. Del primer curso se conoce solamente un juego de apuntes, publicado por Helmut Schneider en 1995[2]. Asimismo, la única fuente que tenemos del curso del semestre de verano de 1823 –los apuntes de Heinrich Gustav Hotho, tomados directamente en clase– ha sido editada por Annemarie Gethmann-Siefert en 1998[3]. Sin embargo, para poder conocer plenamente el desarrollo de la estética hegeliana en los cursos de Berlín es imprescindible la documentación sobre las fuentes de la lección del semestre de verano de 1826. Con la publicación de estos apuntes, el lector adquiere un testimonio directo del discurrir de ese desarrollo, el cual llevó a Hegel, un año después de este curso, a publicar la primera parte de la filosofía del espíritu absoluto, dedicada también al arte, en una versión considerablemente ampliada y modificada. Importancia similar corresponde a la última lección, la de 1828/1829, y que de nuevo coloca al arte como la primera forma del espíritu absoluto.

Los testimonios relativos a la lección de Hegel sobre estética de 1826 son, en comparación con las lecciones de otros cursos, relativamente numerosos, aunque de muy diferente calidad. Para documentar la autenticidad de la palabra hablada, hemos decidido publicar los apuntes, tomados al dictado en clase, de

[1]
Este prólogo introductorio, además de en los escritos citados en las notas a pie de página, se apoya en la introducción de Annemarie Gethmann-Siefert a la edición de los apuntes de Hotho de 1823 y en un artículo de Bernadette Collenberg-Plotnikov y A. Gethmann-Siefert sobre la estética de Hegel a partir del estudio de las lecciones: B. Collenberg-Plotnikov y A. Gethmann-Siefert, «Georg Wilhelm Friedrich Hegel», en: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen.* Edición de Julian Nida-Rümelin y Monika Betzler, Stuttgart, 1998, pp. 362-377.

[2]
G.W.F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik*, Berlín, 1820-1821. Eine Nachschrift. I. Textband. Ed. de H. Schneider, Frankfurt a.M., 1995.

[3]
G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlín, 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Ed. de A. Gethmann-Siefert (= G.W.F. Hegel, *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte.* 2), Hamburgo, 1998. Citado a partir de aquí en el cuerpo del texto como *Hotho 1823* más la página de esa edición.

otro nuevo, considerablemente retocado, para su primera lección en Berlín (1820/1821).

Según la descripción del propio Hotho, el cuaderno de Berlín sólo en algunos pasajes estaba formulado en detalle y estilísticamente acabado. También los fragmentos sobre estética introducidos por el propio Hegel en sus manuscritos, y descubiertos posteriormente, tienen en la mayoría de los casos el carácter de reflexiones, o son resúmenes esbozados de forma esquemática. En este sentido, todos los documentos autógrafos de Hegel que aún poseemos despiertan la impresión de que, por lo que hace a la *Estética*, nos hallamos ante un trabajo incompleto. Las demás fuentes todavía disponibles para los cursos de Hegel sobre estética, es decir, tanto los cuadernos de apuntes tomados al dictado en clase como las cuidadosas reelaboraciones de sus estudiantes, confirman también esa impresión. Los apuntes correspondientes a los cursos de estética de Berlín de 1820/21, 1823, 1826 y 1828/29 presentan importantes modificaciones y variaciones entre ellos, así como discordancias en el sentido material y formal.

Por eso, Hotho se vio obligado a compilar el texto de la *Estética* a partir de una comparación de los manuscritos de Hegel «con los cuadernos de apuntes más cuidadosamente transcritos» (*Vorrede*, VIII). Con la afirmación de que sólo desde la lección de 1823 se habría puesto de manifiesto la configuración definitiva de la estética, justifica Hotho el hecho de no haber atendido ni al cuaderno de Heidelberg correspondiente a la lección sobre estética de 1818 ni a los apuntes de la primera lección de Berlín de 1820/21.

También pretende justificar Hotho su intervención sistemático-estructural en el material del que disponía. Particularmente grave es el intento de desplegar una base sistemática de la lección para legar a la posteridad el sistema hegeliano en su perfección —una perfección por él retocada—, con el interés explícito de «completar» a Hegel para que éste pudiese resistir la comparación con los sistemas de Schelling y Solger. El propio Hegel, por contra, tanto en la *Enciclopedia* como en las lecciones a ella dedicadas, que él alternaba con las lecciones de estética, desarrolla una base sistemática de la estética que, evidentemente, no colmaba los intereses del discípulo[6].

[6] El propio Hegel había presentado la sistemática de la estética en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* primero en 1817 y posteriormente, de modo renovado y modificado, en 1827 y 1830. Para la interpretación de la *Enciclopedia*, véase A. Gethmann-Siefert, «Die Kunst (§§ 556-563)», en: *Hegels 'Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften' (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriss*. Ed. de A. Drüe / A. Gethmann-Siefert / C. Hackenesch / W. Jaeschke / W. Neuser y H. Schnädelbach, Frankfurt a.M., 2000, pp. 317-374.

ritu absoluto, en favor de la riqueza de materiales específicos que la obra brinda. La esperanza de que una edición histórico-crítica de las lecciones sobre estética pusiera fin al debate sobre su carácter sistemático no se ve cumplida, sin embargo, pues Hegel desarrolla consecuentemente sus meditaciones en las lecciones de estética sobre la base de reflexiones y escritos previos. Y éstos están caracterizados claramente por la voluntad de sistema, por el intento de determinar el fenómeno histórico del arte como una forma del espíritu absoluto.

b) Fuentes histórico-evolutivas de la estética de Hegel

Y es que los conceptos fundamentales explicitados por Hegel en las lecciones de estética no sólo remiten a una sistemática previa, sino que son también el punto final de una historia –reconstruible– del desarrollo de pensamientos que, aun dispersos, apuntan al sistema de su filosofía. Hegel repite en estas lecciones, con objetiva insistencia y fidelidad en la formulación, pensamientos en parte ya desarrollados en Frankfurt y Jena. Desde sus tempranas tentativas filosóficas hallamos a Hegel ocupado en la cuestión sobre el significado del arte «para nosotros», es decir, sobre la función histórica del arte[7]. En un principio desarrolla, en el contexto de su programa sobre una crítica religiosa que fuera más allá de la Ilustración, un ideal de educación del pueblo, esto es, el concepto de una religión popular, cuyo momento integrador sería el arte (y en concreto, la poesía). Bajo este aspecto se halla una determinación del «ideal» que seguirá siendo idéntica hasta la definición inicial del ideal en la lección sobre estética como «*Dasein*» o «existencia» de la idea en la obra de arte. En la determinación de los escritos tempranos de crítica religiosa, el ideal es la idea de la razón realizada en la acción bella del fundador de la religión o del maestro de virtud, que ulteriormente sigue viviendo gracias a la comunidad[8].

En el llamado *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, de 1797[9], determina Hegel la necesidad histórica de la religión y del arte, señalando que la idea (de la razón) sólo puede ser históricamente efectiva cuando se hace «estética y mitológica», esto es, cuando se realiza en una religión/mitología que, instaurada por la fantasía creadora, se desarrolla hasta encontrar la manifes-

[7] Próximamente aparecerá un libro introductorio sobre la estética de Hegel, en el que esboza la evolución del pensamiento hegeliano y sus consecuencias para las lecciones de estética en particular: cfr. A. Gethmann-Siefert, *Die Rolle der Kunst in Geschichte und Kultur*, Múnich, 2004.

[8] Estos textos de crítica religiosa se hallan en *Hegels theologische Jugendschriften* (nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin), ed. de H. Nohl, Tubinga, 1907 (reimpresión en Frankfurt a.M., 1966); [hay ed. esp. de J.M. Ripalda, *Escritos de juventud*. F.C.E. México 1978]. Véase al respecto la detallada exposición de A. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, Bonn, 1984 («Hegel-Studien», Beiheft 25), pp. 87 ss.

[9] El texto se encuentra en *Dokumente zu Hegels Entwicklung*, ed. de J. Hoffmeister, Stuttgart, 1936, pp. 219-221, así como en *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus»*, ed. de Chr. Jamme y H. Schneider, Frankfurt a.M., 1984, pp. 11-17. [En traducción española: «Primer programa de un sistema del idealismo alemán», en: G.W.F. Hegel, *Escritos de juventud*, ed. cit., pp. 219-220].

deducir de ello que en esa obra aparecerá el carácter sistemático de la estética, de modo que puedan y deban analizarse las fuentes para sus lecciones de estética en base a esa sistemática, en vez de seguir la propuesta por Hotho en su edición.

Hegel impartió en Berlín en cuatro ocasiones, ante un número creciente de alumnos, sus lecciones sobre estética. Sin duda, estas fuentes[11] no logran paliar la pérdida del cuaderno del propio Hegel, pero ofrecen en conjunto una imagen de la filosofía del arte hegeliana con seguridad más cercana al propio pensamiento de Hegel que el texto de la versión impresa de la *Estética*.

Ya al inicio de su actividad docente berlinesa tenía Hegel la intención de publicar una Estética. Junto con la fuente de la primera lección de Hegel en Berlín[12], disponemos hoy de un documento sobre el estadio de elaboración de la futura obra, algo así como la base de ésta. Se trata de una elaboración ulterior de las lecciones de 1820/1821, realizada por Wilhelm von Ascheberg para un compañero de estudios[13], naturalmente de valor inferior —en cuanto fuente— al de los apuntes de clase. En el semestre de verano de 1823 impartió Hegel una lección de cuatro horas semanales sobre «Estética o filosofía del arte». Hasta la fecha, la única fuente para esta lección se encuentra en los apuntes recogidos al dictado en clase por Heinrich Gustav Hotho (1802-1873)[14]. El material más rico para servir de fuente corresponde a la lección sobre estética de 1826, nuevamente de cuatro horas semanales, de la que se conservan varios cuadernos, así como apuntes tomados directamente al dictado. Para la interpretación actual de las fuentes conocidas desde entonces, también en este caso son sobre todo interesantes los apuntes recogidos inmediatamente en clase. De esta lección se conservan únicamente cuatro juegos de tal tipo de apuntes, con diferente calidad. Por último, en el semestre de invierno de 1828/1829 amplió Hegel su lección sobre estética a cinco horas semanales. De esta lección, hasta ahora, se conocen y conservan tres juegos de apuntes.

Al igual que sucede con las precedentes ediciones de los apuntes de 1820/21 y 1823, la edición —a modo de ejemplo— de un cuaderno de apuntes de las lecciones de 1826, no tiene en modo alguno el valor histórico de aumentar nuestro conocimiento de las fuentes. Desde el punto de vista histórico-filológico, una elaboración comprehensiva de las lecciones constituye

[11] Cfr. A. Gethmann-Siefert, «Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen», *Hegel-Studien* 26 (1991), pp. 92-110.

[12] G.W.F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik*. Berlín, 1820-1821 (eine Nachschrift. I. Textband), ed. de Schneider, Frankfurt a.M., 1995.

[13] Cfr. H. Schneider, «Eine Nachschrift der Vorlesung Hegel über Ästhetik im WS 1820/21», *Hegel-Studien* 26 (1991), pp. 89-9

[14] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlín, 1823 (Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho), ed. de A. Gethmann-Siefert (= G.W.F. Hegel, *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. 2), Hamburgo, 1998.

que hace a su posibilidad suprema, una tesis decisiva para la definición del espíritu absoluto en la *Enciclopedia*, amén de incorporar finalmente a esa obra, y con mayor precisión, las concepciones de su sistema de filosofía que había venido desarrollando desde la época de Jena. No cambiará este modo de proceder en la última lección, aunque estructure en ella de un modo nuevo el desarrollo sistemático, así como la exposición del mundo de las artes en la tercera «Parte individual». Por eso es sin duda la lección de Hegel de 1826 particularmente interesante para la discusión sobre la actualidad de su estética, pues no sólo se perfila en aquélla la caracterización fenomenológica de las artes –algo que se verá especialmente acentuado en la última lección–, sino que también persevera allí en su tesis del «fin del arte», al proponer una definición del arte dentro del marco del espíritu absoluto.

d) Los apuntes de Kehler de la lección de 1826

Los apuntes de la lección de 1826 publicados en este volumen fueron recogidos en clase, al dictado, por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler (1804-1886). Al tratarse de apuntes tomados directamente, esta fuente tiene, por un lado, la ventaja de ofrecer la mayor cercanía posible a la palabra hablada de Hegel. Pero, por el otro, tiene la desventaja de que la rapidez del registro acústico y la simultánea escritura conducen a algunas incongruencias lingüísticas. Si se tienen en cuenta ambos elementos –la autenticidad de los apuntes y las pequeñas omisiones sin importancia causadas por el apremio temporal–, la calidad de los apuntes permite elegirlos como documentación ejemplar del curso de estética que impartió Hegel en el verano de 1826. Como la mayoría de los oyentes de Hegel, Kehler se esmeró en conseguir la reproducción más exacta posible de las conferencias impartidas, y por consiguiente ofrece una buena panorámica sobre el efectivo discurrir de la lección.

Los apuntes de Kehler llevan por título «Filosofía del arte o Estética. Según Hegel. Verano de 1826», comenzando con la fecha «24-IV-1826» y transmitiendo la lección íntegramente (la última fecha señala, en efecto, el 1 de agosto, pero se sitúa a mitad de la poesía dramática). Un sumario previo del contenido concluye en «II. Forma artística clásica». La comparación con

2. DE LA DISPUTA SOBRE LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE HEGEL

Atendiendo a la tesis fundamental de la estética filosófica de Hegel, el arte cumple de modo pleno sus posibilidades cuando proporciona al hombre una autoconciencia histórica, es decir, cuando da respuesta a su necesidad de sentido y orientación. Según Hegel, el arte sólo pudo proporcionar esta orientación global en el pasado, concretamente en el marco de la cultura griega, en la *polis* griega. Allí, el arte puso como fundamento de una comunidad histórica la «eticidad» propia de ésta, bajo la forma de bellas imágenes de los dioses, esto es, instauró una autoconciencia histórica puesta de relieve inmediata y globalmente mediante la intuición, determinando así el obrar de la comunidad al conferir a ésta una orientación común y una tradición de esas orientaciones. A tal orientación histórica en virtud del arte se le contrapone en el mundo moderno una inexcusable «necesidad de dar razón», esto es, la necesidad de contar con una organización reflexiva y segura en el obrar, para lo cual no puede ya bastar solamente la mera intuición ni, por ende, el arte. Ahora es el «conocimiento científico» del arte lo que se convierte en algo necesario para el hombre moderno e ilustrado: la investigación en historia del arte y la filosofía del arte son las que transmiten el sentido del arte, las que exploran la diversidad de sus posibilidades de configuración y orientación, acompañando así necesariamente a la intuición. A este respecto, Hegel determina la función de la filosofía como exposición del arte dentro de un contexto en igual medida sistemático e histórico. Es decir, la estética desentraña, por un lado, en el nivel conceptual, la esencia del arte, en cuyo centro se alza la definición del «ideal»; y, por otro lado, ofrece una caracterización del despliegue histórico del arte, según la doctrina de las llamadas «formas artísticas». Sobre la base de la sistemática de la *Enciclopedia* y en oposición a la *Estética* impresa, Hegel desarrolla en sus lecciones un espectro de las posibilidades configurativas del arte, que se extiende desde lo bello, pasando por lo característico, hasta lo feo y, en la recepción artística, desde el juego con las formas bellas, pasando por el placer, hasta la reflexión[17].

Las principales reservas críticas contra la estética de Hegel —esto es, la supuesta violencia inferida por el sistema contra fenó-

[17]
Véase sobre esto A. Gethmann-Siefert, «Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierun[g] der schönen Kunst und des ästhetischen Genusses», *Hegel-Studien*, 28 (1993), pp. 215 ss., así como: «Hegel über das Hässliche in der Kunst», *Hegel-Jahrbuch*, 2000. *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Poli[tik] – Die Politik der Kunst*, parte II, ed. d[e] Andreas Arndt, Karol Bal, Henning Ottmann en colaboración con Willem van Reijen, Berlín, 2000, pp. 21-41.

mente extraña en las opiniones del propio Hegel, con el fin de aproximar sus reflexiones sobre la filosofía del arte a la idea que Hotho tenía de un sistema de estética. El problema fundamental es que esta «reconstrucción» dialéctica, tan divergente en general de los testimonios aportados por las lecciones, y en particular en lo referente al despliegue del mundo de las artes a partir de la concepción del ideal y de las formas artísticas[19], viene puesta en lugar de la sistemática introducida y desarrollada de un modo distinto por el propio Hegel. A este respecto, es notable que ya en la recepción de la *Estética* en su tiempo se criticara la «torpe representación de la dialéctica», a la que se veía como un cuerpo extraño[20], mientras que actualmente se está dispuesto a aceptar esa idea como elemento orgánico de su filosofía del arte, tanto si se está de acuerdo con ella como si se la rechaza.

Al comienzo de sus lecciones muestra Hegel una y otra vez que él no está actuando de una manera sistemática, sino fenomenológicamente, a fin de abarcar objetivamente el problema del mejor modo posible. Atravesando los temas de un modo «lemático», esto es, mediante una reflexión crítica sobre el fenómeno y sus diferentes interpretaciones, tanto filosóficas como de teoría del arte, se esfuerza por obtener un concepto del arte que permita delimitar a la vez el ámbito de la estética. Este ámbito es el «reino de lo bello», y concretamente de lo bello artístico, que el hombre ha forjado en la obra. Por eso puede Hegel decir con razón que sus lecciones no están propiamente dedicadas a fundamentar una sistemática de la estética, presupuesta ciertamente en la versión, para él definitiva, de la *Enciclopedia* que por esas fechas estaba reelaborando. En la *Enciclopedia*, Hegel integra cada forma de conciencia histórico-cultural, realizada en la obra de arte, en el sistema del «espíritu absoluto». En esta integración se hallan también, pues, huellas unívocas del desarrollo de las lecciones sobre la filosofía del arte. Inversamente, la elaboración de la *Enciclopedia* deja tras de sí huellas que remiten inequívocamente a las lecciones de estética[21].

Las reflexiones de Hegel de las lecciones de 1826 se hallan bajo el signo de la pregunta por el significado del arte en el mundo moderno, y por ello, naturalmente, están dentro del contexto de la pregunta por el significado del arte tras el «fin del arte». De esta forma coloca también esas reflexiones bajo una

[19]
Para los ejemplos y la interpretación, véase A. Gethmann-Siefert, «Phänomen versus System», en: *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systemotik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, ed. de A. Gethmann-Siefert, Bonn, 1992 («Hegel-Studien». Beiheft 34), pp. 9-39.

[20]
En una recensión de la *Estético* señala Christian Hermann Weisse que Hegel habría incorporado una torpe representación de dialéctica a su lección, mediante la cual el sistema de su estética devenía asistemático. Lo que no sabía Weisse era que, al decir esto, estaba criticando a Hotho y no a Hegel. Cfr. *Hollische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (Kritiken, Charakteristiken, Correspondenzen, Übersichten). Nr. 210-215, septiembre de 1838.

[21]
Mientras que las dos primeras lecciones berlinesas de 1820-1821 y 1823 siguen estando todavía cerca de la concepción propia de la *Enciclopedia* de 1817, la lección de 1826 muestra huellas unívocas de la «fermentación» de la concepción sistemática que llevará a la versión corregida de la *Enciclopedia* de 1827. Mientras que Hegel, en la primera edición de la *Enciclopedia*, pasaba de la religión del arte a la religión revelada, y de ésta a la filosofía, en las posteriores versiones de la *Enciclopedia* desarrolla determinaciones más precisas de esa transición, completadas histórico-estructuralmente en la *Estética* mediante la definición de las tres formas artísticas. Véase sobre esto el análisis de A. Gethmann-Siefert en *Die Rolle der Kunst in Geschichte und Kultur*, especialmente los capítulos 2 y 3.

sobre el significado histórico del arte, además de no ser enteramente compatible con sus certeras críticas artísticas y con sus caracterizaciones de temas particulares.

Sin embargo, la crítica habitual malinterpreta la intención de Hegel, pues éste únicamente trataba de diferenciar la orientación del arte en el mundo moderno de su significado en el mundo griego y oriental. Ya en las primeras controversias sobre la estética de Hegel se intentará transformar esta tesis del carácter de arte como algo del pasado –una tesis ligada hasta hoy al reproche de «clasicismo» (esto es, la orientación de todo arte y crítica artística a la simplicidad y plenitud del bello arte griego)– en la idea de un «futuro interminable» del arte (según las concepciones de H.G. Hotho, F.Th, Vischer, Th. Mundt y otros). Las críticas contra Hegel sostenían que su filosofía del arte, dispuesta sistemáticamente, apenas si dejaba un espacio harto menguado para el ulterior desarrollo de las artes, al cercenar y restringir sin motivo el «futuro del arte» mediante una idea del arte dogmáticamente asignada. Por el contrario, interpretaciones más modernas encuentran en esa tesis una perspicaz crítica del arte de nuestra época, a través de la cual se mostraría la actualidad de la estética de Hegel (K. Harries)[22]. Según esto, la tesis habría acabado por mostrarse como un pronóstico profético del destino del arte actual: un arte que, representando un modo cada vez más abstracto y con formas de presentación cada vez más extrañas, habría llegado a su fin, habiendo sido Hegel uno de los pocos filósofos en darse cuenta de ello. Por otra parte, y en oposición sea al reproche, sea a la aceptación de tan controvertida tesis, se ha adelantado igualmente la hipótesis de que, en base al testimonio ofrecido por las lecciones, habría que entender la idea del «fin del arte» como algo marginal para el propio Hegel (D. Henrich)[23]: algo que él mismo habría superado en favor de un tratamiento del arte imparcial, asombrosamente rico en conocimientos, y estrictamente orientado a los fenómenos.

Sin duda, las propias tesis de Hegel se oponen a todas esas interpretaciones, pero eso es algo que sólo puede llegar a saberse consultando las fuentes de sus lecciones. Hegel no abandona en sus lecciones la tesis del carácter de pasado del arte – a ello se opone, sin ir más lejos– la coordinación existente entre la *Enciclopedia* (1827 y 1830) y las coetáneas lecciones sobre estética (1826 y

[22] K. Harries, «Hegel on the Futu[r]e of Art», *Review of Metaphysics* 27 (1973/1974), pp. 677 ss.; véase también A. Gethmann-Siefert, «Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik», *Hegel-Studien* 19 (1984), pp. 205 ss.

[23] D. Henrich, «Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie», en: *Stuttgarter Hegel-Tage 1970*, ed. de H. G. Gadamer, Bonn, 1974 («Hege[l]-Studien», Beiheft 11), pp. 295 ss.; véase también D. Henrich, «Kun[st] und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel», en: *Immanen[te] Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, ed. de W. Iser, Múnich, 1966 (Poetik und Hermeneutik, 2), pp. 11 ss.; sobre esto véase el artículo de M. Donougho, «Remarks on: "Humanus heißt der Heilige..."», *Hegel-Studien* 17 (1982), pp. 214 ss.

sagrado» del arte, según toda una panoplia de posibilidades, acciones, circunstancias, contextos y caracteres. A la multiplicidad de temas posibles del arte se asocia ahora la variedad de posibilidades de configuración. Como obra de arte puede aceptarse no sólo la configuración bella, sino también, con el mismo derecho, la ya-no-bella. La seriedad en la exposición del arte sagrado se ve acompañada por el «humor», en la medida en que éste no se limita simplemente —como expresa Hegel contra la ironía, elevada a principio, de los románticos— a ser autorreflejo de la interioridad, sino que se convierte más bien en «humor objetivo». Es indudable que para Hegel no hay nada «más bello» que la escultura griega, pero ya en la tragedia antigua misma se muestra la necesidad de buscar otras formas de mediación para lograr una orientación histórica, o sea una formación del individuo a través del arte.

El resultado de la tesis del «fin del arte» en el respecto histórico y filosófico-espiritual es pues, por un lado, que el arte no es capaz ya de instaurar ningún modelo de orientación inmediata. El arte sólo puede estar presente en la reflexión histórica, a distancia —una distancia estética—, y requiere por ello la fundamentación (filosófica) de su significado como una de las formas de la razón en la historia. Pero, además, Hegel se da cuenta, como resultado esta vez estético de su tesis del «fin del arte», de que, en el mundo moderno, las artes obtienen, gracias al carácter ilimitado de contenidos y formas, un espectro de posibilidades de configuración en las cuales reflexión e intuición se entretejen una con otra. Para Hegel, a través de esta vinculación de intuición y reflexión, en la filosofía del arte se convertirá también en relevante para el presente la pregunta por el significado del arte de épocas pasadas.

Teniendo como trasfondo esa cuestión discutirá Hegel intensamente, sobre todo en la lección de 1826, el arte del mundo oriental, desarrollado dentro del marco de su cultura y religión[24]. La sección correspondiente a la «forma artística simbólica» es ahora ampliada y modificada. La forma artística simbólica del pasado oriental le sirve ahora a Hegel de fuente para una posible forma nueva del arte en el mundo moderno, es decir, para un enriquecimiento de la «forma artística romántica». En este sentido remite, por un lado, a la actualización de puntos singulares

[24] Las modificaciones de la forma artística simbólica son un interesa indicador de la transformación de Hegel: de la perspectiva histórica, la de la actual relevancia histórica c arte para el mundo moderno. Est conexión ha sido investigada en el trabajo de J.-I. Kwon, *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der «symbolischen Kunstform» in Hegels Ästhe* Múnich, Fink Verlag, 2001.

simbólica (en particular, el símil) en el arte romántico (en este caso, la épica), o sea, es una ampliación o complementación de la forma artística romántica mediante la simbólica. Así, a través de la «jovialidad» del ánimo en la concepción oriental del mundo y su positiva percepción de éste, sería posible transformar la subjetividad «subjetiva» romántica de la autoconciencia moderna en una subjetividad «substancial».

Hegel percibe en la pintura holandesa del siglo XVII[27] un paralelismo con el caso del *Diván*. También allí se manifiesta una autoconciencia histórica, política y ética en la exposición de lo cotidiano, de lo efectivamente real, de lo exterior y natural: una autoconciencia que, al mismo tiempo, se reconoce a sí misma en esa exterioridad. Tal realización «substancial» de la subjetividad moderna se muestra como un gozo reflexivo, como «alborozo», como «jovialidad objetiva» para con las cosas. Los holandeses están trabados en una relación tan estrecha con un mundo que ellos mismos se han procurado, que pueden sentirse plenamente a gusto en él. Ya en 1823 decía Hegel que «el hombre debe estar como en casa en el mundo, libre en la administración de su casa, y verse rodeado de una atmósfera hogareña» (*Hotho 1823*, 105). Entonces, dice, es posible «que entre la subjetividad y el mundo que la circunda rija una esencial concordancia» (*Hotho 1823*, 106). Es verdad que en 1826 hará notar Hegel que los objetos representados por los pintores holandeses no tienen «ningún interés artístico», ni muestran «otro sentido elevado que el de bienestar y comodidad. [...] En el disfrute de ese bienestar [...] es donde muestran ese amor a los objetos más exteriores, más inmediatos» (*Kehler 1826*, 285).

Hegel señala igualmente este punto al hablar de la pintura *paisajista* holandesa[28]. «Los débiles holandeses» no se habrían limitado, contra los poderosos españoles, a ganar «su libertad. Asimismo, han conquistado al mar la existencia de su territorio» (*Kehler 1826*, 285).

Esta conciencia de una libertad conquistada frente a una naturaleza indomable y hostil al hombre se percibiría en sus cuadros de paisajes. Se muestra aquí una positiva relación con el mundo por parte de una subjetividad moderna que ha encontrado su lugar dentro de una naturaleza de la que ella se ha apropiado, sin considerarla pues como ajena, sino como algo

[27]
Véase sobre este tema A. Gethmann-Siefert, «Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierung der schönen Kunst und des ästhetischen Genusses», *Hegel-Studien* 28 (199[...]

[28]
Sobre esto, cfr. Karsten Berr, «Hegels Bestimmung der Landschaftsmalerei in den Berliner Ästhetikvorlesungen», en: *Die geschichtliche Bedeutung der Kun[...] und die Bestimmung der Künste. Hegels Berliner Ästhetikvorlesungen im Kontext de[...] Diskussion um die Grundlagen der philosophischen Ästhetik*, ed. de A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov y Lu de Vo[...] Múnich, Fink Verlag, 2003. - E[...] un trabajo sobre *Die Konzeption des Naturschönen bei Hegel* se muestra qu[...] la determinación de lo bello artístico como «paisaje», esto es[...] como intuición configurada de l[...] naturaleza y, por ende, como versión de lo bello artístico, pue[...] y debe ser entendida a su vez com[...] un «modo de configuración simbólico», pero ahora en el «nivel superior» de la «forma artística romántica». La bello natural, el paisaje, la naturaleza [...] general, en cuanto mediada en e[...] arte, es a su vez símbolo (cfr. K. Berr, *Die Konzeption des Naturschönen [...] Hegel*. Phil. Diss.; en preparación[...]

estética, las bases, los conceptos fundamentales y, por ende, las decisiones principales de la estética o filosofía del arte siguen sin embargo siendo idénticos. Esos conceptos fundamentales, esas bases han ido evolucionando según lo hacía el sistema de la filosofía hegeliana, y constituyen el armazón sistemático, lo que confiere su estructura a la estética.

Es significativo el énfasis puesto en una definición del arte opuesta a la tradición, a saber, que la forma bella no puede desprenderse del contenido, sino que forma y configuración en general sólo pueden adquirir valor estético en su unión con el correspondiente contenido. Éste es, por así decirlo, el dogma fundamental de la estética del contenido. Sobre esta base determina Hegel el ideal, entendiéndolo como la forma en cada caso nueva de sintonía entre forma y contenido, procediendo desde la definición general del ideal hasta las concreciones históricas de esa sintonía, o sea las formas artísticas y sus individuaciones históricas, los diferentes géneros artísticos y su acuñación histórica.

a) Estética del contenido

Hegel persigue la determinación sistemática del arte de un modo distinto por principio a como sucede en la estética formal de Kant, que encuentra su continuación por ejemplo en H. Wölfflin. A diferencia de ella, para Hegel no se trata de la exploración de las formas intemporales de la contemplación, o de la consumación del arte y del enjuiciamiento artístico. Hegel parte más bien de que las formas estéticas por principio están siempre encapsuladas históricamente, de que ellas en cuanto formas vienen siempre determinadas por su contenido y, así, están integradas en una «concepción del mundo» histórica y global, en una conciencia histórica culturalmente diferente en cada caso. Para Hegel, por tanto, la forma no puede considerarse separada y aisladamente del contenido. El contenido emblemático del arte es para Hegel la idea o lo divino, cada figura de la verdad, de la razón, alcanzada históricamente. Pero la figura intuida –la existencia histórica de la idea: el «ideal»– es en cada caso una figura *finita*, que por eso sólo más o menos puede corresponder al contenido.

Se presentan, con esto, dos diferentes paradigmas fundamentales[31] de la relación teórica con el arte. Mientras que en la

[31]
Para una consideración más detallada de estos principios paradigmáticos de la estética, el conocimiento o la acción, véase la *Einführung in die Ästhetik* de A. Gethmann-Siefert, que estructura de este modo el desarrrollo global la estética filosófica y examina sobr tal base la diferente determinación de contenido de los conceptos fundamentales de la estética: A. Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, Múnich, 1995.

arte adquiere una función central en el aprendizaje, mantenimiento y transmisión de la cultura humana.

b) El «ideal» como figura de la «idea»

En oposición a la estética de la Ilustración y a la de los románticos, aunque también a la versión impresa de la *Estética*, que desplegaba una teoría de lo bello natural en un capítulo propio, en la estética de Hegel es lo bello artístico quien adquiere el significado central. Justamente por eso el concepto de imitación sólo desempeña en su estética un papel subordinado. El arte, en cuanto lo bello «nacido del espíritu», no es —tal como lo definía la versión impresa de la *Estética*— la «apariencia sensible», sino «*Dasein*», «existencia» o «vitalidad» de la idea: el ideal. El ideal comprende para Hegel la unidad de lo sensible y lo espiritual, la unidad de un contenido espiritual o racional y su forma sensiblemente perceptible[32].

Decisiva para la ulterior determinación filosófica del ideal es su historicidad incluida en la definición como «*Dasein*», «existencia» y especialmente «vitalidad» de la idea. En el ideal, lo divino o —en la modernidad— la idea racional devienen concebibles para todos y simultáneamente históricos en un doble sentido: el ideal se realiza mediante la creación de un individuo (*genio*) o una comunidad como *obra de arte*, y aparece en una estructuración históricamente diferente, que Hegel tipifica mediante las formas artísticas (simbólica, clásica y romántica).

Si Hegel en las lecciones parte de lo bello artístico producido espiritualmente en lugar de lo bello a imitar de la naturaleza, esta idea parece haber sido expuesta en principio de modo extremadamente sucinto. En 1823 todavía se dice simplemente: «Eso que llamamos naturaleza, el mundo exterior, plantea dificultades al espíritu para reconocerse» (*Hotho 1823*, 3). Por contra, en la lección de 1826, justo al inicio de la «Introducción», Hegel expresa una fundamentación más diferenciada y detallada para su comienzo con lo bello artístico, considerándolo como lo bello «superior» al ser «engendrado por el espíritu» (*Kehler 1826*, 2) y anteponiéndolo a lo bello natural, central para la estética de la Ilustración. Hegel adelanta a este lugar algunos aspectos que en 1823, refiriéndose a lo bello inorgánico y orgánicamente vivo de

[32]
A partir de esta representación fundamental, y no de un ideal de belleza helenizado, se entiende también el sentido del antropomorfismo de lo bello afirmado por Hegel: la belleza de la figura humana es, en cuanto figura natural de algo espiritual, la más apropiada para llevar formalmente ante los ojos la belleza y, respecto al contenido, lo divino.

rición fenoménica» (*Kehler 1826*, 5) y vincula de este modo la determinación de la intuición específica para el arte con el concepto de apariencia. En los apuntes de Hotho se encuentra aquella determinación de lo sensible en el arte que probablemente corresponda a la definición del ideal como «apariencia sensible de la idea», pero aquí se refiere explícitamente a la obra de arte. La obra de arte «es la apariencia puramente sensible y en forma más precisa la figura» (*Hotho 1823*, 21). Por tanto, para Hegel la apariencia es el medio de exposición de la idea en la figura sensible-intuititiva, de manera que «el arte expone la idea mediante la apariencia»[34]. En este lugar Hegel se vuelve contra la crítica de que la apariencia habría de calificarse como ilusión –donde se vincula con la sensibilidad una interpretación platonizante de esa descalificación de la apariencia como ilusión–. Frente a tales convicciones, Hegel arguye que la apariencia, y con ella lo bello (pues, tal como subraya, «bello [*schön*] procede de aparecer [*scheinen*]»), sería aquel medio del arte que lo diferencia de lo meramente sensible. Por consiguiente, la definición de Hotho no debería expresar que el ideal sea la «apariencia sensible de la idea», sino que sería la apariencia de lo sensible: la figura. En este sentido es «la apariencia del arte [...] una forma real muy superior y mucho más verdadera que eso que solemos llamar realidad o tal como estamos acostumbrados a ver lo sensible» (*von der Pfordten 1826*, 7). Se presenta aquí de modo claro la inconciliable diferencia entre el pensamiento hegeliano y el de la *Estética* de 1835. En el arte no se trata de lo sensible de la concreta materialidad, sino de lo sensible en cuanto meramente aparece: «Con ello lo sensible se ha elevado en el arte a apariencia» (*Hotho 1823*, 20). Mediante eso «sensible espiritualizado» (*Hotho 1823*, 21) el arte halla su posición media y mediadora entre lo sensible como tal y el pensamiento puro.

Según Hegel, al ideal no pertenece únicamente la sensibilidad, sino que junto al hecho «de que en el mundo sensible está al mismo tiempo clausurado en sí», de modo equivalente corresponde que «el espíritu pone el pie en lo sensible, pero lo retrae hacia sí», que existe por un lado «descansando en sí, libre» y por otro «disfrutándose encerrado consigo en lo exterior [...] poseyéndose en lo exterior» (*Hotho 1823*, 83)[35]. Esta formulación, entre toda la metafórica en relación al asunto, es

[34]
G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst*, 1826, p. 7. Apuntes transcritos por P. von der Pfordten en posesión de la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlín. Citado a partir de aquí en el cuerpo del texto como *von der Pfordten 1826* más la página del manuscrito.

[35]
Esta determinación del ideal la ha tratado, entre otros, A. Gethmann-Siefert en la introducción a la estética de Hegel; por ello, en este momento se sigue el tercer capítulo de *Die Rolle der Kunst in Geschichte und Kultur* (Múnich, 2004; en preparación).

dad, la idea simultáneamente con su realidad efectiva, individualidad, subjetividad. Podemos, con esto, distinguir dos determinaciones: 1) Idea en general, 2) su figura; y ambas al mismo tiempo constituyen el ideal, esto es, la idea configurada» (*Aachen 1826*, 27). A partir de la relación concreta de la idea con su figura resultan versiones distintas de la «conformación» de ambas una en otra, es decir, diferentes versiones de la simbolización.

c) Obra de arte y artista

Con el concepto de obra *de* arte Hegel circunscribe la producción histórica del arte: es «obra» con pleno sentido, entonces, cuando establece la conciencia histórica y finalmente una cultura histórica como la base común de cada conciencia histórica. La producción específica de la obra yace en la orientación ética de la comunidad, de la que procede. Por tanto, la obra de arte, aunque producida por un individuo, es propiedad de la comunidad. Partiendo del concepto de obra de arte también determina Hegel el otro concepto fundamental problemático para la estética, el de genio, y lo hace de un modo más bien inusual. Genio no es aquel individuo dotado de unas capacidades —accesibles a muy pocos— que le permiten realizar producciones culturales fuera de lo común, sino que genio es más bien aquél que configura intuitivamente en forma de obra de arte, y al hacerlo lo eleva a la conciencia de todos, aquello que sería logrado históricamente en el trabajo de todos. La particular producción del genio radica, pues, en una conciencia obtenida mediante la figura artística de aquello que ya estaba presupuesto en lo previamente sabido —con Hegel en el «trabajo instintivo del espíritu»—.

Conforme a esto, cuando Hegel, en sus lecciones sobre estética, propone en general la cuestión de si un determinado fenómeno merece ser llamado obra de arte, no se trata de la separación entre arte y no arte al hilo de categorías estéticas como «bello» o «feo», sino de la cuestión central por la producción de orientación histórica del arte.

d) Formas artísticas como realización del ideal

Para Hegel, en la determinación del ideal no se trata únicamente de la caracterización formal de su producción de mediación, sino,

Por consiguiente, Hegel determina la «forma artística simbólica» como el primer nivel de representación de lo (absoluto concebible históricamente como lo) divino, que todavía hace intuible lo divino mediante la reducción a infinito de figuras naturales. Con esta forma artística de la «sublimidad», que busca en el andar dando tumbos del espíritu que se despereza una figura adecuada de lo divino, extraviándose en imponentes configuraciones naturales no humanas y formidables cuerpos geométicos, caracteriza Hegel al arte de Oriente y de Egipto. La «forma artística clásica», como perfecta exposición de lo divino en la belleza de una figura humana y, por tanto, una figura natural que es al mismo tiempo «espiritual», alcanza la armonía de forma y contenido. En la religión cristiana, religión «revelada», la representación de un Cristo espiritual y a la vez sufriente en cuanto humano, hace estallar finalmente la forma bella del arte. Toda esta época, que para Hegel comienza con el fin de la antigüedad y atravesando la Edad Media llega hasta el presente, es el tiempo de la «forma artística romántica». Hegel considera la forma artística romántica como una forma de tránsito en un doble sentido: aquí la figura bella como figura finita se quiebra en la representación del Dios de la revelación. La adecuada exposición del Dios que actúa con el hombre solicita una refracción reflexiva de la intuición (bella). Pero también aquí el arte, al mismo tiempo, va más allá de una representación ligada a una representación definida de Dios, de la orientación ética esencial para el hombre. El arte expone todo aquello que «conmueve al pecho humano», su «nuevo santo» es el «humanus», a saber: el hombre racional y libre mismo.

El elemento estructural que vincula la forma artística romántica y la simbólica es la incompatibilidad de la relación contenido-forma con la belleza expuesta en la intuición. En el arte simbólico se muestran la multiplicidad y sublimidad de las formas como indicios del intento, todavía en su estado inicial, de comprender a la vez la infinitud del contenido y su configuración. En el arte romántico, por contra, el contenido infinito es la ocasión para ampliar o destruir la forma bella del arte clásico (en el arte cristiano), o para producir una pluralidad de formas correspondientes a la multiplicidad de representaciones dadas, finitas e intuitivas, del absoluto (es decir, de la idea históricamente

dado que la poesía aparece en las tres formas artísticas (simbólica, clásica y romántica) como conductora de las otras artes.

La teoría hegeliana de la arquitectura ha sido considerada a menudo como una acumulación poco interesante de generalidades a partir de los conocimientos de la época. Al hacerlo, se pasa por alto que Hegel desarrolla, al hablar de la arquitectura, la noción que él tiene de la obra artística, central para su estética, a saber: que los templos, como el de Bel, descrito por Heródoto, o sea la bíblica torre de Babel, y también las tumbas egipcias de los reyes, son «obras de la nación», obras de arte en el más amplio sentido. El arte, en el trabajo dedicado a la edificación, instaura entre los hombres una conciencia común, pues mediante esa obra reúne a una multitud de individuos con intereses diferentes alrededor de una comunidad de acción. El arte cumple de este modo su meta de hacer representable la idea del espíritu, y de ser por ello un «punto de unificación de los hombres». Para Hegel, en este proceso de unión, de establecimiento de la eticidad en la realización del trabajo común, se encuentra el paso de la naturaleza a la humanidad, determinable por ahora, con todo, como el «trabajo instintivo del espíritu».

También en la épica recibe el arte la misma función: la épica, configurada por Homero de forma perfecta, va más allá del «trabajo instintivo del espíritu» al encontrar «la palabra adecuada para aquello que la nación es a través de sus gestas»; halla pues una autoconciencia lingüísticamente realizada y transmisible históricamente. Bajo las complejas condiciones del mundo moderno, el arte pierde esta posibilidad global de orientación histórica. Incluso las hazañas épicas dejan ya de tener un significado objetivo y global; éste es únicamente parcial, tal como Hegel demuestra en *Don Quijote*, la epopeya sintomáticamente propia de la forma artística «romántica» en su forma tardía, a nivel global.

b) Escultura

Gracias a la determinación fundamental de la función histórica de la obra de arte, Hegel obtiene también una definición de la escultura antigua. La bella imagen de los dioses, el ideal, no le interesa debido a su belleza, sino al efecto histórico de la belleza: en virtud de la escultura, el arte griego clásico le crea los dioses a

exposición de la historia de Dios entre los hombres: en la exposición de martirios y atrocidades, tal historia ha de llegar al extremo de la fealdad, hasta configuraciones cuya relevancia no puede ser desentrañada reflexivamente sobre criterios estéticos, sino únicamente a través del contexto religioso (en cuanto instrumento de realización cultual).

De todos modos, Hegel no se detiene aquí sino que, como un consecuente paso más allá, muestra la intrusión de este arte en un nuevo contenido, en la «prosa de la vida», esto es, en el mundo del hombre y de su vida cotidiana. El arte convierte al hombre y a su mundo en tema propio. Con ello, el espectro del arte se amplía, frente a las formas artísticas simbólica y clásica. Ahora bien, aunque el arte pueda exponer las más variadas zonas de realidad no hará esto en cuanto ligado a la religión, sino únicamente en relación al hombre histórico. Cuanto más retrocede, dice Hegel, el significado objetivo de la religión en la sociedad moderna, tanto más adquiere significado precisamente este nuevo territorio, ahora descubierto. Por eso, Hegel critica explícitamente el arte religioso de su época. Contra los intentos de «nazarenos» y románticos por revivificar el arte mediante contenidos religiosos que puedan influir en el sentimiento, Hegel objeta que —en esos casos— la exposición bella de la religión sigue teniendo como modelo a la escultura. En las lecciones, por tanto, Hegel no sitúa en la cumbre del arte a la bella pintura renacentista cristiana, tal como aparece en la *Estética* impresa, ni cree que el mero contenido religioso sea ya garantía de obra artística. En lugar de esto, en la caracterización filosófica de la pintura revaloriza Hegel la pintura holandesa de género y de bodegón, poco estimada en su tiempo. En la pintura de género y en las naturalezas muertas de los holandeses se logra exponer lo cotidiano en el esplendor de la belleza. Aquí, el medio artístico peculiar, el color, y de un modo más evidente que en la bella pintura religiosa del Renacimiento, se convierte en el primer portador de belleza y vitalidad. Lo familiar y banal aparece a la luz de la belleza como lo propiamente significativo: como la mediación de una autoconciencia histórica a través del arte. En la unidad de «prosa de la vida» y perfección formal descubre Hegel un progreso posible y legítimo del arte que va más allá del arte religioso[38]. Aquí, la pintura, frente a la escultura, lleva a

[38]
De modo detallado, véase al respecto A. Gethmann-Siefert, «Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern», en: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*, ed. de Gerhard Kurz, Düsseldorf, 1984, pp. 263-288.

Con esto, mediante la estética de la música y preparándola a través de la concepción de la pintura, establece Hegel su subdivisión de la poesía, esto es, los puntos esenciales filosóficos del debate en torno al arte de la palabra. En efecto, él considera igualmente a la poesía como un arte bello, pero sin valor sustancialmente universal o bien se le aparece ésta, a la inversa, como un arte ya-no-bello, pero dotado de un «*páthos* ético». Así, la poesía abarca de un modo simultáneo lo desarrollado de un modo sucesivo en la pintura, en la retirada de la imagen sagrada en favor del género.

e) Poesía

A pesar de todo el entusiasmo que siente personalmente por la pintura y la música, Hegel sitúa a la poesía en el lugar más importante de las artes, ya que, gracias a la abstracción y flexibilidad de su medio artístico: la palabra, es el arte «más comprehensivo» y capaz de una «suprema espiritualización». La poesía, en tanto se desliga de la religión y puede transitar de la plenitud de las posibilidades humanas hasta la «prosa de la vida» y lo desde ahora meramente «interesante», es en medida destacada el arte de la modernidad, y su nuevo santo es el «humano», esto es, el hombre cultivado o por cultivar, lo «universalmente humano», el «ánimo en su plenitud», tal como Hegel insiste en las lecciones. La poesía abarca el entero espectro de cuanto puede ser expuesto en el arte en general. Para empezar, en el hecho de que la disolución del gran contenido del arte venga unida a la belleza de la forma artística —como es el caso de la poesía épica y de la lírica— no ve Hegel decadencia alguna del arte, como tampoco la veía en las imágenes de los holandeses ni en la ópera, al contrario de lo que aparece en la *Estética*. Ciertamente, en el tratamiento hegeliano de la poesía está puesto el acento sobre la acuñación bien problemática —según los criterios tradicionales— de un género, a saber: el drama moderno, entendido como un arte ya-no-bello. Este arte, cuya característica no es ya la belleza, sino la expresión de una situación histórica (como sucede ya en el retrato, y también en la «epopeya moderna»: la novela), y que en el drama (tal el caso de Schiller) llega a la exposición explícita de la fealdad, no es considerado por Hegel como un mero estadio de transición que habrá de ser superado en un

punto un determinado ejemplo del arte puede llamarse «obra», según la definición de obra artística como instauración de una autoconciencia histórica. En el mundo moderno, basado en la razón, esa fundación no puede ser sino parcial, y sin embargo es posible, dados los polifacéticos respectos abiertos a la configuración y su remisión a la capacidad reflexiva. En todo caso, las artes conservan en el mundo moderno –si bien únicamente junto a otros momentos de la cultura– su irrenunciable función formativa y cultural (en el plano formal)[42].

5. Recepción

Hegel puede ser considerado con derecho como padre de la historia del arte, en cuanto que sus lecciones sobre estética exponen por primera vez a través del arte la historia de las concepciones del mundo, esto es, una sucesión de posibilidades de configuración. Sus tesis acerca de la problemática de las colecciones y presentaciones artísticas vienen siendo de nuevo objeto de atención en la práxis contemporánea de las exposiciones. Rebasando las posiciones de su discípulo Hotho, las reflexiones de Hegel pasan a formar parte de una determinada forma (sólo recientemente efectiva) de considerar la historia del arte, a saber: la «historia del arte especulativa», que enlaza la reflexión filosófica y la investigación histórica con la crítica estética (última instancia en materia artística). Es verdad que, filosóficamente hablando, la posición de Hegel se verá continuada en los subsiguientes ensayos de una estética sistemática (así, por ejemplo, en F. Th. Vischer, K. Rosenkranz, Chr. H. Weisse y otros), y que ambas líneas de tradición, la relativa a la historia del arte y la filosófica, siguen actuando hasta hoy –a menudo sin conciencia expresa de ello–. Pero lo mismo antes que ahora, en la mayoría de los casos sigue marcando la pauta la publicación, apoyada en la autoridad de la historia efectual y en el nombre de Hegel, de la versión impresa de la *Estética*, editada por Hotho. Este texto fue y sigue siendo cantera de fundamentación de las más diversas teorías y tesis.

Por regla general, incluso en las actuales discusiones sobre la estética de Hegel se repara apenas en que ésta ya fue decisivamente modificada en el curso de su primera recepción –esto es,

[42]
Sobre la «formación formal» véase el estudio de J.I. Kwon ya mencionado, *Hegels Bestimmung der Kunst*, especialmente los capítulos 4.2. y 4.3.

Estética

Estas lecciones están dedicadas a la Estética, es decir, a la filosofía o ciencia de lo bello, y más precisamente de lo bello artístico. Excluimos lo bello natural; cabría decir que cada ciencia ha de determinar discrecionalmente para sí su propio alcance, y nosotros podemos entender aquí [por Estética] la ciencia de lo bello [en general]. Sin embargo, el hecho de que hayamos tomado por objeto únicamente a lo bello artístico no es ninguna determinación arbitraria. La exclusión de lo bello natural podría parecer una delimitación arbitraria, pues, en la vida cotidiana, estamos acostumbrados a expresiones como «un hombre bello», «un árbol bello» o «una demostración bella», y no puede tratarse ahora el hecho de si a tales objetos se les atribuye justificadamente la determinación de lo bello, y de hasta qué punto se ubica la belleza natural junto a la belleza artística. Esta ubicación, con todo, la obtienen en nuestra representación, y justo en el sentido más amplio de que el arte mismo sólo de lejos puede aproximarse a la belleza natural. Según esto, el mérito supremo del arte sería aproximarse a la naturaleza. Si están tan próximos, y nosotros tratamos ahora lo bello artístico, parece que hemos excluido lo bello natural.

Frente a esta representación, según la cual lo bello artístico,
2 | al estar producido por el espíritu, sería inferior a la naturaleza, puede decirse que la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural es proporcional a la del espíritu sobre la naturaleza. La peor que a uno pueda ocurrírsele es cosa mejor que la naturaleza. Si atendemos al contenido, entonces verdaderamente es el sol un momento absoluto en la existencia de la naturaleza, mientras que una miserable ocurrencia es efímera. [Pero] tomado en conexión con su necesidad, el sol pierde su belleza y lo que se considera es únicamente esa existencia necesaria en la naturaleza. Lo bello artístico, sin embargo, es engendrado por el espíritu, y sólo por eso es superior a la naturaleza. Esta expresión indeterminada, «superior», solicita al punto una determinación más precisa. «Superior» es sólo algo cuantitativo, es tanto como nada; lo que es superior, en el espacio de la representación se sitúa también junto a otros. Pero la relación no está diferenciada aquí cuantitativamente, sino que lo que ahora significa «superior» es lo espiritual, lo verdadero, de tal modo que lo que es, únicamente es en tanto que toma parte en esta superioridad suya, que eso, y lo que es, lo posee mediante lo superior.

3 Lo bello natural | es un reflejo del espíritu; en cuanto modo incompleto de lo espiritual – un modo que ya está contenido en el espíritu, aunque sólo es un modo no autónomo en él. La relación, sin embargo, la trataremos más precisamente en la

Ciencia, y constituye una parte importante examinar la relación del arte con la naturaleza. Aquí querría simplemente desterrar de nuestro examen lo arbitrario. Lo bello es bello artístico por el espíritu, y lo bello natural puede conservar su nombre sólo en relación con lo espiritual. Baste con apuntar esto, el hecho de que ha de establecerse una relación completamente distinta a la relación de yuxtaposición.

Hay que considerar más detenidamente lo bello engendrado por el espíritu; es un objeto digno el que tenemos ante nosotros, es un producto del espíritu. La belleza en general se inmiscuye en cada una de nuestras circunstancias; es el genio amistoso que nos sale al encuentro por todos lados. Contemplando exteriormente cuándo, dónde y cómo nos topamos con el arte, encontramos que ha estado en la más estrecha conexión con la religión y la filosofía. Encontramos que el arte es un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu; encontramos que en las representaciones artísticas han depositado los pueblos su intuición suprema. La sabiduría, la religión están contenidas en [las] formas artísticas, y es exclusivamente el arte el que
4 contiene | la clave para la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En muchas religiones, el arte ha sido el único modo en que la idea del espíritu se representaba en ellas. Éste es el objeto que queremos examinar científicamente y, vale decir, filosófica-científicamente.

Lo siguiente es cómo queremos llegar a una ciencia semejante, [es decir,] cómo hemos de introducir una filosofía de lo bello tal. Es sabido que a una ciencia no se accede sin preparación; ello es particularmente necesario en ciencias que consideran una perspectiva espiritual. En la ciencia de la naturaleza, el objeto es precisamente la naturaleza, la planta, el animal. Para el geómetra, [el objeto es] el espacio; algo que ya no ha de determinarse, algo dado, y asimismo el método es algo expuesto, concedido. En el objeto espiritual, el derecho, la virtud, etc., el objeto no es del tipo que sus determinaciones estén tan universalmente fijadas que se pueda tomar esta o aquella determinación como inmediatamente admitida. En la estética se expone la necesidad de especificar los diferentes enfoques sobre lo bello, las diferentes categorías a través de

las cuales aflora lo bello, razonar sobre ellas, obtener lo bello mediante presuposiciones y el razonamiento sobre éstas.

En particular, ya que nuestro modo de consideración es filosófico, habríamos de justificarnos sobre este modo; pero
5 también, puesto que declaramos | que tenemos que ver con la filosofía, podríamos colocar al lado este otro enfoque, en la medida que tendríamos este pensamiento de tal manera que la filosofía lo conceptualizaría y se justificaría ella misma. Con el modo filosófico es justo decir que en él otras representaciones se mostrarán en su lugar. Otros enfoques, en tanto que son esenciales, en el tratamiento filosófico deben presentarse en su necesidad y en su conexión. A este respecto, podríamos abstenernos de esto y empezar con el asunto, pero en una determinada ciencia filosófica sucede que ella misma, como ciencia filosófica por sí, remite a algo previo; se inicia con un determinado concepto filosófico, con el concepto de su objeto, éste debe haberse hecho patente en tanto que tal como necesario. Con el modo filosófico no puede ocurrir que partamos de presuposiciones, sino que lo presupuesto debe ser de tal manera que en él se presente su necesidad misma. En la filosofía en general todo debe ser resultado.

El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica; es un modo particular [de su aparición fenoménica]. Este modo particular, el espiritual llevar-se-a-aparición-fenoménica, debe ser esencialmente resultado. El camino a través del cual, o la demostración de que esta forma es necesaria, se ubica en una ciencia distinta[1]. Debe ser algo previo; así, es [característico de] la filosofía misma, por tanto, allí donde realiza cualquier comienzo, que no afirme este comienzo meramente como algo inmediato, sino que afirme que éste es algo deducido, que el punto de vista se pruebe como necesariamente mostrado, necesariamente producido.

6 Es la filosofía | misma, entonces, la que solicita algo previo para comenzar. La ciencia filosófica es una totalidad; no hay ahí ningún comienzo absoluto; por «comienzo absoluto» a menudo se entiende meramente un comienzo abstracto, con lo que sería un comienzo que sólo es comienzo. Pero la filosofía tiene su comienzo como totalidad, aunque el comienzo es esencialmente también sólo resultado; la filosofía hay que

(1)
Hegel desarrolló la base sistemática de estética en la *Enciclopedia*, que publicó primero en Heidelberg en 1817.

concebirla esencialmente como un círculo que se reconduce en sí mismo. Puesto que, por el otro lado, sólo consideramos una parte de la filosofía, pero no lo previo, sigue existiendo entonces la necesidad de introducir un punto de vista. Esta introducción no puede proceder de otro modo que mediante lo que aquí podemos presuponer como precedente. Lo que podemos presuponer son representaciones, y a ellas, por tanto, deseamos enlazar al principio lo que pretendemos conducir hasta la elucidación del punto de vista.

El hecho de que deseemos comenzar por representaciones es, además, aquello que debe estar lo primero como introducción; que en la primera introducción, por tanto, precisemos el modo de consideración de cómo es tratado nuestro objeto, cuando ello no sería otra cosa que el hecho de que nuestro modo de tratamiento se opone a los modos de tratamiento habituales. Lo segundo es que bajo las representaciones queremos buscar los momentos, ofrecer los elementos para el contenido de nuestro concepto; representaciones que no dejamos en esta forma, aunque lo que entrañan en sí conforme a su contenido es algo esencial para
7 nuestro | concepto. He mencionado esto con el fin de ofrecer una demostración de cómo puede tratarse una introducción para una ciencia filosófica. No puede ser completa, pues el verdadero, [esto es, completo desarrollo] es sin embargo la otra parte [enciclopédica] de la filosofía; pero ahora queremos considerar únicamente esta parte especial. Para defender este punto de vista, hemos de volvernos a las representaciones que, en relación con nuestro objeto, determinan lo que puede ser el contenido de nuestro concepto.

[A. DIFICULTADES QUE SE OPONEN A UNA FILOSOFÍA DEL ARTE]

Tenemos que tratar primero, por tanto, el modo de tratamiento de nuestro objeto. Respecto a lo primero, además, si paseamos la mirada por lo que en nuestras cabezas flota sobre el arte, podemos hallar dificultades que se oponen a una filosofía del arte. Una de ellas sería la infinita multiplicidad de lo que se designa como bello. Lo bello es [por lo demás], jus-

tamente objeto para la intuición, para la fantasía, de manera que podría creerse que ante nosotros tuviéramos un objeto que rehúsa el modo de consideración filosófico. Ésta sería, por tanto, una segunda representación. A primera vista, parece una contradicción querer someter lo bello al sombrío reino del pensamiento, pero estos dos aspectos hemos de examinarlos de un modo más preciso.

1. Multiplicidad de lo bello

Primero: Sabemos que los objetos bellos corresponden a una multiplicidad
8 infinita; las figuras artísticas | en la filosofía y tantos otros objetos. Cada arte
expone una cantidad infinita de formas. Y desde luego no en todos los tiempos y naciones han recibido el calificativo de bello las mismas cosas; como infinitamente distinto, lo bello se nos presenta de múltiples formas. Esta multiplicidad, peculiar del arte, como otro campo del espíritu, puede aparecer [como] una dificultad insuperable para edificar una ciencia de lo bello.

Es usual proceder de manera que como fundamento se pongan los objetos singulares, para a partir de ellos inferir el concepto general, en este caso el concepto del arte, y con ello la teoría de lo bello. Así deben, [a modo de ejemplo], considerarse estas formas particulares, y a partir de ellas deducirse de nuevo reglas particulares, que podrían también utilizarse como recetas. Lo presupuesto en este proceder es que una teoría del arte debe ser algo inferido, y no una consideración obtenida por modo sensible, que aportase muchas cosas instructivas.

Como resultado de la infinita diversidad de objetos que deben valer como bellos, lo puesto negativamente en evidencia es que no es posible precisar ninguna regla para lo que habría que tomar por bello. Si el resultado no procede negativamente, sino que debe ser un contenido afirmativo, entonces se tratará de algo muy superficial, pues, de hecho, las determinaciones son tan distintas que ninguna puede sobresalir esencialmente como lo bello.

Resta la generalidad de que el arte tenga el fin de desper-
9 tar en nosotros | sensaciones agradables mediante vívidas
representaciones; esto es algo indeterminado, y la sensación agradable se revela al punto como algo trivial[2]. Especialmente se ha hablado mucho de este enfoque o categoría últimamente en la filosofía de Wolff: un contenido débil, que no condujo a nada más. Ahí nació el término

(2)
Cfr. Kant, *Crítica del juicio*, § 3 (B 7-10).

(3)
Cfr. Alexander G. Baumgarten (1714-1762), *Aesthetica*, 1750.

(4)
Cfr. Charles Batteux (1712-1780), *Cours de belles-lettres, ou principe de la littéra ture*, 5 vols., 1747-1750, y *Les beaux-a réduits à un même principe*, 1746.

(5)
Cfr. Henry Home (1696-1782), *Elements of Criticism*, 3 vols., 1762-1765.

(6)
Cfr. Karl W. Ramler (1725-1798), *Einleitung in die schönen Wissenschafte Nach dem Franzäsichen des Herrn Batte mit Zusätzen vermehrt*, 1756-1758.

«Estética», [con] Baumgarten[3]. Otras naciones no poseen esta expresión. «théorie des belles lettres», «des arts» [dicen los franceses][4], «crítica», los ingleses (véanse los *Principios de crítica* de Home, de gran renombre en su época[5]). También se ha querido utilizar «kalística», pero, en definitiva, [el nombre es] indiferente; la expresión «ciencias bellas» se ha perdido, y con razón[6].

En general, este camino no lleva lejos, como tampoco en otras ciencias; si, por ejemplo, debiera determinarse el animal a partir de los distintos animales, su carácter debería tomarse a partir de todos ellos. Cuando se caracteriza cualquier algo general mediante una determinidad última, siempre habrá instancias contra tal determinidad. No es esta vía la que se ha tomado, al menos en menor medida de lo que se cree. En general, la dirección de la filosofía ha cambiado. Que esta [nueva filosofía sistemático científica] sea la verdadera, y cómo haya acontecido y haya de acontecer este [filosofar], no viene ahora al caso, sino que corresponde a la naturaleza del modo de conocimiento filosófico; sí correspondería aquí añadir lemáticamente que en la consideración filosófica no se ponen como base las singularidades, sino que se comienza por lo general, por la idea, y *aquí* es la idea de lo bello aquella por la que hemos de comenzar: la idea en y para sí, y no inferida de
10 los objetos singulares. Sucedería con esto lo que | exigía Platón: hay que considerar lo bello en y para sí, no como existe en una configuración o peculiaridad determinada. Esta sola idea debe particularizarse, subdividirse, a partir de sí misma, y llegamos entonces a las múltiples y diversas formas y configuraciones de lo bello, que sin embargo se muestran como necesarias; y sólo aquellos que son necesarios mediante la idea son objetos de nuestras consideraciones, mientras que no vienen ahora al caso otras formas que se limitan a estar mezcladas con lo bello y otros fines. –

2. Lo bello no sería objeto de la filosofía

[*Segundo:*] Otra dificultad apunta a que lo bello no pueda ser objeto de la filosofía. En primer lugar, prescindiremos de la afirmación de que el saber

debería limitarse a intuición, a sentimiento –por lo menos, eso es lo mantenido y hecho valer respecto a la religión[7]–; pero respecto al arte, se concede que cabe razonar, reflexionar sobre él. Aquí, el pensar procedería consecuente, científica, filosóficamente. En cambio, el objeto mismo parecería ser de tal índole que se zafase a la consideración filosófica, apareciendo en una forma refractaria al pensamiento y enunciando otro campo de nuestro espíritu distinto al de los otros pensamientos; se quiere huir del pensamiento, del concepto. Introducir allí el pensamiento implicaría destruir las peculiares creaciones que conciernen al arte.

Aunque haya que mencionar esa dificultad respecto al modo de conocimiento, no se traerá aquí a debate toda esta cuestión;
11 baste | recordar al respecto que la obra de arte procede del espíritu, que es de naturaleza espiritual y que, por eso, nos parece que está más próxima a nosotros que el producto natural, mientras que sobre lo espiritual podrá tener el espíritu conciencia de sí, una conciencia pensante. Debe recordarse en general eso que de la naturaleza del concepto se examina más precisamente en la filosofía, a saber: que el pensar se capta a sí mismo. El pensar tiene pensamientos, lo tocado por el pensar deviene pensado; el pensar, por tanto, se piensa a sí mismo, pero no se trata de lo unilateral que únicamente pudiera captarse a sí mismo, sino que el concepto es este poder de captarse a sí mismo y también de captarse en su exteriorización; el concepto es él mismo, a la vez de expandirse en su otro. De este modo, la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es lo más interno, lo más esencial; y en tanto el espíritu se instala en productos exteriores, no se falsea ni se pierde a sí mismo en ellos.

Puede añadirse, además, que en nuestro tiempo tenemos una ocasión más precisa para considerar de modo pensante lo bello artístico, a saber la relación que el arte tiene con nosotros, con el modo de nuestra cultura. Para nosotros, la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado, es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación, la peculiar representación del arte ya no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo.

[Cabe] lamentar que para nosotros los tiempos bellos
12 hayan pasado, y achacar ello a que la penuria | de la vida haya aumentado por la complicación propia de la vida del Estado; lamentar que el ánimo esté prisionero en intereses

(7)
Cfr. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, 1799.

mezquinos, atendiendo a la utilidad, o que el ánimo general haya perdido la libertad necesaria para vivir el desinteresado disfrute del arte. Sin duda alguna, nuestra situación es del tipo en el que dominan las reglas generales, las leyes (llamadas a menudo concepto). Schiller se refiere a ello de varias maneras: *«Sólo para Uno son todos ellos tenidos en cuenta, tristemente los domina el concepto»*[8]. El individuo está determinado por la ley – un aspecto desde luego no propicio para la vida artística; y, del lado de la cultura, de la reflexión, sucede que también en nuestra inteligencia haya más costumbre de establecer puntos de vista generales, y, conforme a ellos, de determinar lo particular respecto a la acción y el juicio. En interés del arte exigimos más bien una vitalidad, y en ella no nos imaginamos que lo general esté presente tan abstractamente como la ley, el derecho o la máxima, sino que se identifique con el ánimo, con el corazón, e incluso con la fantasía.

Al no ser ya este tipo de vitalidad el predominante y, por tanto, no poder alcanzarse ya la satisfacción de nuestro
13 ánimo en | objetos que nos representen esa vitalidad, puede decirse que el *punto de vista de aquella cultura donde el arte alcanza un interés esencial, ya no es el nuestro.* El arte ya no procura a nuestra necesidad espiritual la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, y sólo en él encontraron. Por ello, nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones generales como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte. –

(8)
Friedrich Schiller (1759-1805), *Werke. Nationalausgabe*, 1943 ss., I, 299.

B. Distintos enfoques sobre el [fin último] del arte

Ahora bien, cosa distinta debe afectar más a las determinaciones que pertenecen al contenido del concepto del arte. Si consideramos lo que por ejemplo hallamos en enfoques sobre el tipo y modo del arte, nos topamos con diversas representaciones.

1. Imitación de la naturaleza

Por ejemplo, que el arte se limitaría a imitar a la naturaleza. Una antigua aseveración, [eso de] que el arte imite a la naturaleza, [pues se encuentra] ya en Aristóteles.

Al comienzo de la reflexión puede uno estar satisfecho con tales representaciones, y en ellas siempre se obtiene algo que
14 posee muy | buen fundamento y que tiene su posición como momento en el desarrollo de la idea. – ¿Con qué propósito imita el hombre a la naturaleza? En primer lugar, porque con ello hace un artificio, probando así también, demostrando su habilidad y deleitándose en producir algo semejante a la naturaleza. (Los fines externos no vienen al caso). El hombre se deleita en su obra, y también, por tanto, en el trabajo que imita a la naturaleza. Sin embargo, cabe decir de inmediato que imitar a la naturaleza es un deleite muy limitado; el hombre debe encontrar mayor deleite si produce algo suyo, inventado por él: instrumentos técnicos, una obra escrita, o especialmente algo científico, que le corresponda completamente en propiedad. Ha de estar orgulloso de tal invención, que le es original, que él no ha imitado. El hombre puede mostrar mejor su habilidad en producciones que conciernen al espíritu como tal. Por supuesto, puede enfrentarse a la naturaleza, y se dice en este sentido que las producciones de la naturaleza serían más excelentes que las del espíritu, y se sitúa la obra de la naturaleza por encima de la meramente humana, designándola como obra divina. Sin embargo, reconocer a Dios en el espíritu es algo mucho más alto que hacerlo en la naturaleza.

Cuando el hombre entra en rivalidad [con] la naturaleza,
15 se trata de un mero artificio, tal como | se ha ejercitado

alguno para lanzar lentejas a través de un pequeño orificio, dado que Alejandro le entregó un par de fanegas de lentejas. Ésa es, en efecto, una destreza que no sólo carece de utilidad, sino también de contenido. También de otro modo [se comporta el hombre con la naturaleza en el sentido de] imitación: [las] uvas de Zeuxis y la cortina que engañó a los hombres y al artista[9]; [un] triunfo del arte. Blumenbach contaba de un viejo Büttner[10], ayuda de cámara de Linneo, que invirtiera todo el dinero en libros, incluida la *Diversión de los insectos* de Rösel[11] (también [éste] ha [confeccionado] colecciones semejantes sobre las ranas). [En ella aparecen] los más bellos grabados en color que puedan verse. Büttner, que tenía un ejemplar sin encuadernar, encontró a un mono dedicado a desgarrarlo todo, mordisqueando una hoja en la que estaba dibujado un abejorro, de modo que a aquél, satisfecho por ver el engaño del mono, se le pasó su enfado.

[Hay] muchas de tales historias, especialmente en el campo de la pintura. Hay hombres que pueden imitar el trino del ruiseñor. Kant dice que tan pronto como notamos que se trata de un hombre, lo encontramos insulso[12]. Del ruiseñor nos deleita lo natural, pues en algunos animales brotan por inconsciente naturalidad sonidos que tienen similitud con la
16 expresión del sentir humano; por eso nos deleita | la imitación de lo humano en lo natural. Más importante es que lo natural se exponga a través del arte. El pintor [requiere] mucho estudio para captar los reflejos de la luz y llevarlos hasta su lienzo. Pero lo expuesto de este modo es sólo algo sensible, natural, y puede decirse que incluso el mejor arte [debería] ir esencialmente a la zaga de lo natural, y que por más habilidad que se muestre en tales exposiciones, lo que se ve en ellas es una mayor falta de habilidad por parte del hombre.

En la pintura de retratos, el parecido es, sin duda, un asunto esencial, pero siempre queda algo que no es completamente exacto. Lo más abstracto es una silueta, un dibujo; si hay colores, entonces siempre se hallará, cuando lo natural [se] constituye como regla, que algo se ha pasado por alto. Se trata de la imperfección del arte, según la cual la intuición sigue siendo más abstracta que el objeto natural en su existencia inmediata. Podemos encontrar esta carencia y la con-

(9)
Cfr. Plinio, *Naturalis historia*. Libro XXXV, 65.

(10)
Christian W. Büttner (1716-1801), naturalista. La anécdota narrada por Hegel se encuentra en Goethe: cfr. Goethe, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*, 1798.

(11)
Cfr. August J. Rösel von Rosenhof (1705-1759), *Insektenbelustigungen*, 1741-1761.

(12)
Cfr. Kant, *Crítica del juicio*, § 22 (B 73) y § 42 (B 171).

ciencia de esta carencia en el reproche que hizo un turco al mostrársele un cuadro de animales. Los mohametanos y los
17 judíos no toleran los cuadros. | Cuando Bruce[13] mostró [a uno] de ellos el cuadro de [un] animal, éste dijo: «El día del juicio final, cuando este pez se levante contra ti y te acuse de que tú lo has creado, pero que no le has dado el alma, ¿cómo te justificarás?» Fue la carencia de alma, de vida, [la que condujo al rechazo de las imágenes].

La imperfección más alta que habita en la imitación es la [falta de] espiritualidad. En tanto que algo es creado por los hombres, debe tener la expresión de la espiritualidad, y ésta tiene que ser el agente rector en la exposición, cosa que falta también a los hombres naturales en su siempre inmediato aspecto. Cuando se trata de imitación, la naturalidad es lo principal; sin embargo, lo que verdaderamente falta no es lo menor, sino lo espiritual, y a lo espiritual se debe que la intención [del arte] sea imitar a la naturaleza. Únicamente se menciona esto, el hecho de que lo natural no debe ser ahora la regla, la ley suprema de la exposición; pues la naturalidad en general, la realización efectiva, es sin duda un verdadero momento esencial de la obra de arte, también del ideal.

En la imitación de lo natural, el fin es únicamente que lo natural, tal como es, se expone sólo inmediatamante conforme a su fenómeno exterior, y solamente se satisface el recuerdo. Sin embargo, no demandamos sólo la satisfacción
18 | del recuerdo, de una existencia inmediata de la vida cotidiana, sino que pronto surge la exigencia de que se satisfaga el ánimo; y de ello es por lo pronto de lo que hay que hablar. Podemos concebirlo como fin último, como lo que debe realizarse en el arte, o como de hecho se lleva a cabo en él. Tenemos la experiencia de que el arte aproxima al ánimo aquello que, si no, se halla en el espíritu como lo más respetable, supremo y verdadero. Observamos que a través del arte se conmueve cada sentimiento del pecho humano en su multiplicidad, «nihil humani a me alienum puto»[14], produce el arte en nosotros, engendra en nosotros las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particula-

(13)
James Bruce (1730-1794), explorador inglés, autor de *Travels to discover the source of the Nile in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 and 1773.*

res situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más a fondo, más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que nos es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas.

El arte se vuelve hacia nuestra representación, hacia nuestra intuición, y es indiferente si se ha partido de la existencia efectivamente real o de una representación que
19 sólo el | arte ofrece. Sentimiento, inclinaciones, pasiones se agitan en nosotros mediante el contenido que tenemos delante, y es indiferente si este contenido se da únicamente en la representación, o si nos llega en la intuición de nuestra vida externa. Pueden despertarse en nosotros todas las pasiones, y puede nuestro ánimo trasladarlas a las situaciones que se nos presenten. Mediante el arte, el ánimo se ve llevado por todo paraje: algo considerado como poder y eficacia esenciales del arte, y con razón, [pues ello] puede ser resultado del mismo.

2. Despertar de las pasiones

Hay que decir, en segundo lugar, que el arte ejerce efectos sobre nuestro ánimo sin establecer diferencia alguna; con él pueden despertarse y vivificarse todas las pasiones, puede ofrecerse la ocasión de sentir lo noble, lo superior, lo verdadero, podemos ser incitados al entusiasmo; pero igualmente tiene poder el arte de conducirnos a través de toda miseria, de hacer representable el crimen, de hacernos partícipes de todo lo vergonzoso y horrible, voluntariamente y sin estremecernos por ello, nos puede guiar a las mayores pasiones y hacer que nos disolvamos en la imaginación y nos sumerjamos en los ociosos juegos de la representación.

20 No se | presenta de entrada ninguna diferencia entre contenidos tan opuestos como sentir lo supremo o abandonarnos relajadamente a los egoístas sentimientos del placer. Según esto, podemos entonces determinar el poder del arte como algo formal, algo para lo cual el contenido daría igual. [Ésta es la] sofistería del arte, parecida a la del razonamiento formal, que le encuentra justificaciones a todo. Tan formal, como cuando se dice que en el Estado todas las fuerzas posibles coadyuvan a su exteriorización y realización efectiva. Sólo que aquí se impone necesa-

(14)
«Nada humano me es ajeno». Terencio, *Heoutontimorumenos*, I, 1, V. 77.

riamente una diferencia respecto a cómo haya que determinar el verdadero fin del arte; se trata de un fin más sustancial, no simplemente del despertar de todas las pasiones posibles.

3. Fin moral

En tercer lugar, se ha expresado este fin bajo la forma de que, al despertarse mediante el arte las pasiones, [ellas] debieran ser al mismo tiempo *purificadas* por él; eso produciría el fin *moral*. Por lo que afecta a lo formal de la purificación de las pasiones, ha de decirse que la sensación misma de las pasiones conlleva inmediatamente los efectos de las mismas. Ahora bien, basta
21 que las pasiones se conviertan en algo objetivo | para que se rompan.

Del dolor se sabe que el mayor alivio para una gran pérdida es que la naturaleza rompa en lágrimas; aún mejor es expresarlo ante extraños o crear poemas con ello, y el alivio consiste precisamente en objetivar el sentimiento, implicando esto que lo intensivo, lo enteramente concentrado, se diluya, se distinga de nosotros. El sentimiento se rompe en la forma de la representación en general, a través de ella se saca fuera, se obtiene objetividad. De lo contrario, las visitas de condolencia se convertirían por lo común en algo bien pesado, pero el pésame, el repetir, el objetivar han contribuido de hecho a aliviar el dolor. También las plañideras tuvieron como origen la objetivación del dolor.

En los poemas y cantos, el alma se aleja de la sensación, antes condensada, y, mediante la representación, se exterioriza el contenido desarrollado previamente: el dolor o el deleite; se rompe la condensación, el ánimo se libera, los
22 puntos de vista que surgen de ello permiten soportar | con tranquilidad el consuelo o la necesidad, contenerlos en sí.

La elevación sobre las pasiones no se mantiene en lo formal. La purificación debe proseguir hasta un contenido determinado que se exponga como poder frente a las pasiones, frente a la sensación. Éste [contenido] recibe el nombre de *fin moral*; el arte debe contener algo superior ante lo que se sometan las pasiones, y reforzar lo moral de modo que, mediante ello, el ánimo mismo se refuerce frente a las pasiones. Sobre esto, por un lado, hay poco que decir, por el

otro, ha de examinarse ahora más concretamente la oposición que ahí radica, y entonces nos aproximaremos finalmente al concepto propiamente dicho del arte. –

El arte debe tener [un] fin moral, [vale decir] implícitamente, [de manera] que lo moral debe ser lo supremo, pero no desarrollado, sin aparecer como doctrina, ley o precepto. Si únicamente debe estar implícito en él, entonces puede admitirse en general, pero con ello no se ha ganado ni asentado mucho. Pues de un acontecimiento o exposición concretos siempre puede extraerse –como de todo– una buena moraleja; depende de la interpretación: la moraleja, si está implícita, ha de limitarse a ser extraída, de modo que no hay nada de lo que no quepa extraer una moraleja. Incluso se han defendido las descripciones inmorales, porque, para
23 reconocer el bien, | habría que poder conocer primero lo diferente a él.

Se dice, sin embargo, de María Magdalena, la bella pecadora, que incita más al pecado que al arrepentimiento, pues para estar arrepentido debería haberse pecado. Una pretensión, pues, demasiado general. También puede exigirse esto a la historia, pues toda exposición que se ocupe de sucesos humanos es ya de tal índole que de ello puede extraerse una lección moral. Cosa distinta es si se afirma que la moraleja deba entregarse ahí explícitamente, [como] doctrina o [como] ley: *fabula docet*. Así, de las fábulas esópicas se extraerían moralejas. Por ejemplo, el dicho: *ho mýthos dēloî* sería algo posterior y a menudo muy desatinado, pues la fábula tiene sentido de por sí.

Si se pretende más en concreto la perspectiva de lo moral, tenemos que prestarle mayor atención: lo ético existe cuando la forma de lo moral es necesaria. Al examinar más de cerca esta [hipótesis] vemos que incluye el hecho de que allí se ha establecido una ley de la voluntad, de la libertad, afirmando su establecimiento en la conciencia moral como una ley absoluta. [Distinguimos] por un lado [la] forma de esta ley, y por el otro pasiones, inclinaciones, sentimiento; y la moralidad es que el
24 hombre sepa la ley, que conozca su deber, | que los tenga ante sí en su obrar y que después actúe, decidido, combatiendo y superando pasiones, inclinaciones o intereses efímeros. El hombre moral tiene la conciencia del deber y se decide al

deber por el deber, [por] la ley general, la máxima, fundamento para él de determinación de sus acciones.

Esto es así lo universal, abstracto, que tiene la oposición en la voluntad natural, en el ánimo y el corazón en general; el sujeto es el que elige, el que elige el bien y lo hace valer frente a sus inclinaciones. Con la perspectiva moral está puesta sobre todo la oposición entre lo completamente general de la voluntad y la voluntad particular, [determinada] por sus pasiones, etc.; y la oposición está tan consolidada que lo moral sólo existiría en la medida que se consigue una victoria sobre ello, que lo moral existiría esencialmente en la lucha, en la contradicción frente a la voluntad natural. La oposición es entonces, por tanto, la perspectiva moral, pero esta oposición no se reduce únicamente a ser concebida en la limitación, sino que ha de ser tomada de un modo completamente comprehensivo, general.

Así –en su universalidad– hay que captar la oposición como lo abstracto, como algo meramente al ras del entendimiento:
25 como eso que en la vida cotidiana | viene llamado el concepto frente a la concreta exuberancia del ánimo, de la naturaleza en general. Sólo en el hombre aparece esta oposición como una dualidad de mundos: [de un lado], una determinación que-es-en-y-para-sí; del otro, naturaleza, inclinación natural, mundo de los impulsos, del interés subjetivo. En tanto la oposición llega en el hombre a entrar en vigor, a hacerse universal, se encuentra éste en la contradicción infinita de la temporalidad terrena, de los fines materiales y sensibles; por otra parte, se eleva a la libertad, a la idea eterna que-es-en-y-para-sí, despojando al mundo de su animada realidad efectiva y la disuelve en el pensamiento hasta convertirla en abstracciones. En esta oposición se halla el espíritu y anda dando tumbos en la contradicción de tal oposición. Él es quien posee estas diversas formas; [como una contradicción tal] tomamos deber y ánimo; o, [por una parte], libertad –en la medida que el hombre en su pensamiento y voluntad es en sí y para sí, tiene sus fines para sí–, por la otra, la necesidad de la naturaleza, de las circunstancias, de su corazón, de su ánimo, mediante los cuales él mismo está determinado de modo natural.

Tenemos, así, leyes de la libertad y leyes de la necesidad, o leyes de lo universal y de lo particular, o del concepto –del

26 concepto muerto, de la | fría abstracción— y de la vitalidad, o del pensamiento y de la realidad efectiva, de la teoría y la experiencia. Considerando, por tanto, el punto de vista moral, éste contiene esencialmente [esa] oposición en sí, [la] contradicción del espíritu y la carne, que no hay que limitar sino tomarla en tan grande generalidad. Eso es algo que ha llegado a conciencia en los nuevos tiempos. Es en interés de la oposición como están ocupados los hombres; es ella la que los lanza de acá para allá; lo que interesa es que la oposición se disuelva a favor del espíritu del hombre; su interés es buscar la reconciliación, algo más profundo en donde esas diferencias estén puestas en armonía. La tarea principal de la filosofía es superar las oposiciones en las formas, tal como se determinan en general, mostrar cómo esto, que parece tan invenciblemente enfrentado, no es tan firme, y que la verdad de cada parte es ser algo no verdadero de por sí, de modo que la verdad propiamente dicha sea la concilia-
27 ción, la armonía de las partes. Libertad y necesidad: | las inclinaciones naturales suscitan una contradicción ante la libertad, y la libertad misma existe únicamente en la medida en que se enfrente a aquéllas.

La verdad existe sola y primeramente como la oposición resuelta, como la contradicción reconciliada. Lo que en la filosofía se muestra es que la oposición está siempre resuelta; y en todo caso, eso es algo que para el buen entendedor sólo viene resuelto en la filosofía. Cuando se declara la perspectiva de la moralidad como fin último del arte, se dice con ello algo trivial, indeterminado. Concebida totalmente en su profundidad, ésta es la perspectiva de la contradicción no resuelta en general; por encima de esta perspectiva hay que poner la de la oposición que se resuelve, que se reconcilia; y ello es, aquí, la afirmación de que el fin último del arte es exponer el fin último absoluto. Lo supremo, la idea de la oposición que se reconcilia, es la perspectiva en la que se encuentra el arte, y éste es el punto de vista del que partiremos en el ulterior tratamiento del arte. Con ello hemos desterrado otros puntos de vista, otros fines últimos. Designada de este modo la perspectiva del arte, puede hacerse [una] consideración histórica, referida al enfoque del arte.

28 En la filosofía kantiana, el punto de vista | de la moralidad ha sido resaltado como lo supremo. Con esto, no ha dejado de permanecer en la oposición [entre libertad y necesidad], sin sobrepasarla sino mediante una exigencia. Así, la oposición disuelta no es lo verdadero y efectivamente real en y para sí puro, sino que [significa] que tal armonía de libertad y necesidad, de lo universal y lo particular, es sólo algo que nosotros nos representamos por nosotros, no la verdad efectivamente real misma; al contrario, la filosofía kantiana ha llegado a la representación de exigir la disolución, [a la] exigencia del gobierno moral del mundo[15].

La filosofía kantiana ha indicado respecto a lo bello la abstracta disolución de la oposición; pero únicamente en el sentido de que sea un modo subjetivo nuestro. La *Crítica del Juicio* [es] de veras notable e instructiva; en ella, Kant se ha ocupado de lo teleológico, de la relación de finalidad, acercándose así al concepto de lo vivo, al considerar los productos naturales. El modo como considera los productos naturales orgánicos lo
29 llama juicio reflexionante[16]. | Cuando juzgamos tenemos un poner universal y uno particular: aquí tenemos el fin del bien –el mundo debe ser así– como un deber-ser; lo particular [indica por contra], cómo es, cómo es el mundo, sin determinarlo conforme al bien, sino que puede estar determinado por él o no. En lo vivo, en el producto natural orgánico, el fin determina desde dentro lo particular, los miembros orgánicos son en sí conformes a fin y únicamente son, únicamente tienen existencia mediante el fin interno. No sabemos si esto es de tal modo que aquí lo particular se oponga a lo universal, sino que únicamente lo consideramos así. Igualmente sucede lo mismo en lo bello artístico, donde lo particular como tal corresponde y es conforme al concepto, a lo universal según su naturaleza, [de manera] que la figura, lo natural, se adecúa de por sí a lo universal. No obstante, según la representación kantiana, esto es únicamente algo hecho por el hombre.

No es éste pues el punto de vista supremo, ya que incluye una irreconciliada separación de la oposición. Es verdad que la idea de asunción (*Aufhebung*) está expresada por Kant, pero la expone de tal modo que esta idea no sea lo verdadero por sí, sino que sólo nos sirva en la representación sobre los

30 productos naturales vivos, que constituya la base de lo | bello, pero siendo únicamente algo hecho por nosotros, sin ser, por tanto, algo verdadero para nosotros mismos –es, de una parte, resultado del juicio reflexionante y, de otra, algo hecho por los hombres, a través de algunos de ellos [de los artistas, principalmente].

[Lo bello desencadena un] libre juego de las imaginaciones. Éstas no están sometidas en lo bello a una regla abstracta, sino que aparecen como libremente eficientes y, sin embargo, los distintos momentos que corresponden al entendimiento y a la naturalidad exterior están ligados tan adecuadamente que exponen una unidad, se reúnen en tal unidad. Lo bello artístico es, así, una concordancia donde lo bello artístico es conforme al concepto. Lo absoluto particular es de entrada contingente frente a lo demás, eso particular sólo concuerda de un modo que aparece naturalmente, allí donde la unidad se efectúa desde dentro. Sentimiento, ánimo, sentido, inclinación están subsumidos en el punto de vista moral, dominados por una determinación jurídica que parte de la libertad. Pero en lo bello artístico aparece lo particular como interiormente adecuado al concepto de libertad (una abreviatura del pensamiento [de Schiller], como si existiera libremente para sí), a pesar de ser particular, algo de por sí en nada adecuado a la ley
31 moral, al imperativo | categórico. La unidad [viene] producida por el artista accidental y afortunadamente, pero de manera que pareciera no ser de hecho lo verdadero.

4. Histórico

[Desde el punto de vista] histórico: dónde el arte y lo bello hayan llegado a ser concebidos: la manera de ver kantiana es [sólo] el punto de partida. Lo superior, por contra, es la unidad de la necesidad y la libertad –de lo particular y lo universal, de lo anímico y lo propio del entendimiento–; y hay que considerar unos breves datos históricos sobre cómo y desde cuándo se ha concebido esto como la esencia del arte, para exponer lo verdadero.

Al respecto, cabe observar que ha sido justamente un artista, [que ha sido] el sentido artístico de un espíritu filosófico profundo, quien se declarara en contra del infinito abstracto del

(15)
Cfr. Kant, *Crítico del juicio*, § 88 (B 439).

(16)
Cfr. Kant, *Crítico del juicio*, Introducción, IV.

pensamiento, en contra de ese entendimiento informe, de ese deber por el deber. Para esa abstracción del deber, naturaleza y sentimiento son una barrera. Lo real es, así, algo negativo, y esta razón abstracta tiene el precepto de superar esa barrera, pero no mediante una reconciliación; la exigencia existe únicamente en tanto corazón, como sentimiento, de modo que siguen existiendo sentido y barrera, en tanto lo abstractamente moral debe estar en lucha con lo real. Si no se mantiene como algo negativo,
32 | entonces no hay lucha. Frente a esa oposición, ha sido un artista el que sintió la totalidad de la idea, antes de que lo hiciera la filosofía. Debe atribuírsele a Schiller el haber sido el primero en oponerse al enfoque kantiano de las limitaciones, según el cual lo sensible, lo anímico vienen captados únicamente como limitaciones, mientras que lo que debe ser verdadero sólo está como [algo] abstracto sobre ellos. Así, Schiller no se ha quedado en el arte, sino que ha comparado el interés de lo bello artístico con principios filosóficos y ha penetrado mediante el pensamiento en la naturaleza de lo bello artístico, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en *Las Horas* en 1795. Hay que reconocer sobre todo su profundo sentido, al orientarse también él a la consideración de ideas generales. También en sus obras se reconoce una utilización intencionada de la reflexión [filosófica], cosa que puede dar lugar a reproches; puede decirse que, con ello, Schiller ha pagado el tributo del tiempo; pero esta manera suya de ver [las cosas] ha sido una ventaja para la ciencia y el conocimiento.

33 Tampoco Goethe ha permanecido sin más en | la ocupación artística; si Schiller se ha ocupado del arte filosóficamente, lo característico de Goethe es que se haya vuelto hacia la naturaleza y dedicado al examen científico, aportando su gran sentido [para ello] y echando por tierra esos errores [propios] de la mera consideración del entendimiento, tal como Schiller los derribara respecto a lo bello. – Un punto principal es su afirmación de que cada hombre individual lleva en sí también un hombre ideal puro[17]; este hombre verdadero puro está representado por el Estado, que es la forma objetiva, canónica, donde la multiplicidad de sujetos tiende a unificarse, lo esencial en general, el espíritu de un pueblo. Hay dos maneras de pensar cómo pueden coincidir el hombre en el

tiempo y el hombre en la idea, y dos maneras de cómo el estado puede afirmarse en los individuos, a saber: que el Estado suprima-asuma a los individuos, o que el individuo devenga Estado, que el hombre en el tiempo se ennoblezca hasta [lle-
34 gar a] la altura del hombre en la idea; | lo bello es esta unidad, esta fusión del carácter, [de] lo sensible y lo racional. Esta representación general hay que reconocerla, asimismo, [en] *Sobre la gracia y la dignidad*.

Tal unidad de razón y sensación [cordial], como Schiller la llama, ha sido comprehendida en la filosofía de Schelling; ahí queda determinado como el lugar científico del arte la necesidad de exposición de esa idea. La incitación de Winckelmann había quedado aislada, sin que por ello fuera reconocido o avanzara el pensamiento; él indicó un órgano completamente nuevo para la consideración del arte, pero para este concepto ha permanecido infructuosa. Por lo que respecta a la relación del arte con la filosofía y la religión, se hablará de ello más adelante; es una parte que debe considerarse como mal planteada, pero [de ello se tratará] más adelante.

Primero hay que señalar que, al mismo tiempo que, con Schelling, despertaba la idea filosófica, los dos hermanos *August W. von Schlegel y Friedrich von Schlegel* se apropiaban de la
35 idea filosófica tanto como pudo su naturaleza crítica. | Con gran alegría verbal, pero con modestos ingredientes filosóficos, con gran libertad (que a veces puede llamarse de otra manera) y con polémica osadía, se han opuesto a los modos de enfoque anteriores y, en conjunto, han introducido un criterio distinto de enjuiciamiento y puntos de vista superiores. Pero como su crítica no está dirigida por un conocimiento filosófico fundado, su criterio tiene algo de inseguro y fluctuante, por lo que han llegado a admirar más de una cosa mediocre; y con audacia y temeridad se han entusiasmado a menudo por cosas de relativo valor [cuyo significado,] sin embargo, han erigido [como] absoluto. [Con] Holberg, los Nibelungos o lo italiano antiguo, han hecho valer lo que antes era menospreciado, pero [también] a cosas muy dignas de aprecio, les han asignado a menudo una perspectiva demasiado elevada.

Estos enfoques artísticos poseen una categoría que
36 debería contener | lo supremo: la ironía. Procede de la filo-

(17)
Cfr. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, carta IV.

sofía de Fichte; y, puesto que se comportan respecto al arte
de un modo fichteano, en parte productivamente, en parte
mediante juicios valorativo, a esa perspectiva se atienen, y
en tal contexto han de ser situados. Schelling, especialmen-
te, y [luego] Friedrich Schlegel han ido más allá, después de
haber permanecido en ella. Schelling fue durante mucho
tiempo un filósofo fichteano, y su distinción y genialidad
entroncan con el principio de Fichte. Para Fichte, el princi-
pio del saber, del conocimiento en general, es [el] Yo en
toda su abstracción, y éste [es] completamente formal, puro
Yo, principio absoluto. Ese Yo es lo enteramente simple,
donde toda diferencia está plenamente negada, todas las
cosas desaparecen en la libertad abstracta; puedo aniquilar y
negar todo en mí. Lo que en mí tiene validez, puedo también
aniquilarlo; asimismo, todo lo que está en mí es algo puesto
por mí. Mantenerse aquí significa que nada consiste en y
37 para sí, | no reconozco nada, permanezco dueño y señor de
todo, ya que es mi producto, vale únicamente en tanto yo lo
quiero poner y puedo asimismo superarlo, al ser algo con-
tingente; así, todo lo verdadero, lo ético, lo divino es para mí
una apariencia, no un ser. –

Hemos visto el principio del Yo, en el que todo está superado-asumido; algo es únicamente en cuanto está puesto por mí. ¿Cuál es, entonces, el punto principal? Lo sustancial, lo verdadero, ante lo cual tenemos un respeto, es sabido como algo puesto por mí, sigue siendo en todo caso algo arbitrio, sólo una apariencia para mí. Hay que [añadir] en tercer lugar a este segundo aspecto, que la determinación del hombre, de la vida, del individuo, es expresar su individualidad, llevarse a aparición fenoménica, y es así como el hombre realiza efectivamente su interior.

Pero, más en concreto, lo que esto significa aquí es que lo
hago conscientemente, que lo hago como artista, que mi
expresión y mi acción resultan una apariencia para mí; me doy
una figura, observo tal deber, esto es algo puesto por mí, una
figura que me doy con la que no me tomo verdaderamente en
serio. Hay para mí algo sustancial, un contenido que pertenece
a mi esencia de tal modo que yo únicamente existo mediante
38 ese pertenecerme tal | contenido. Estoy determinado así en mi
ser, en mi actuar, y en esta perspectiva me tomo en serio mi

expresión; pero en la perspectiva en la que [el] Yo es artista, ello no es sino como una apariencia. Esta producción mía para otros, esta figura que me doy, puede que los otros la tomen en serio, pueden creer que de hecho estoy interesado en ello; pero, con esto, a los otros únicamente se les engaña, yo soy el artista, para quien eso mismo sólo es algo puesto.

[Un] artista tal considera a los otros como engañados, ya que la determinación ética sólo le vale como algo puesto por él, él es el creador de todo, es, por tanto, genio, se encuentra a sí mismo en esta vida genial. Para ser genio, conviene que se libere de todo lo que le rodea, y lo convierta únicamente en algo puesto. Lo que [el artista] realiza como genio es la genialidad de lo divino. Ésta [es] la perspectiva expuesta, en la cual el individuo vive de tal modo como artista que el derecho, los vínculos, la religión, el amor, son para el individuo sólo una apariencia, es decir, el individuo se comporta en tales relaciones sólo irónicamente ante ellas. Todo lo ético, lo verdadero, lo legal es únicamente algo puesto, el genio no está en tales relaciones, sino más allá de ellas. También este significado tiene la
39 ironía, que se ha llamado divina; | es la que inventó el señor Friedrich von Schlegel y ha encontrado eco en otros.

En cuarto lugar, además, hay que tomar algo inmediatamente afín a esta forma, dada esa actitud según la cual todo es para mí apariencia. Esta perspectiva puede designarse como la perspectiva de la vanidad de todo lo sustancial. En tal vanidad todo lo verdadero y objetivo está en poder del sujeto, sólo se satisface el sujeto y, por tanto, el sujeto mismo es esa vanidad, pues ya no tiene nada sustancial en sí; él mismo es lo vacío. De este lado, por tanto, el sujeto puede satisfacerse en la vanidad; pero, del otro, también puede ser que el individuo no esté satisfecho en esta perspectiva, sino que, una vez alcanzada, al mismo tiempo tenga sed de algo firme y sustancial, de algo objetivo y determinado; con ello, el individuo puede ser el sujeto desdichado, que por una parte tiene ansias de un objeto y por otra es incapaz de captar lo firme, de superar en sí esa persistencia y de abismarse en un asunto.

En la medida en que ambas cosas están ligadas entre sí, no hay a la vez ninguna satisfacción en esta soledad mía, ni ninguna salida hacia la cosa. Esta figura es, pues, el lánguido anhelo

40 que también observamos en la filosofía de Fichte, una figura | a la que se ha llamado igualmente *alma bella*. Es la irrealidad efectiva, la cual, allí donde es sincera, cosa que anuncia mediante su lánguido anhelo, se muestra como algo insano, como una enfermedad del espíritu. Un alma bella no quiere estar sola consigo, sino también devenir verdadera y vigorosa.

Respecto al arte, todavía puede añadirse que el sujeto irónico para sí mismo se convierte en artista. El artista se ha expresado a sí mismo. Ahora bien, cuando el artista no representa únicamente la obra de sus acciones, sino que también realiza una exposición exterior, sucede en esta perspectiva que lo irónico, el cual ha sido tomado como divino –es decir, lo genial–, se expone a sí mismo. Es decir, expone su autoaniquilación. La nulidad de aquello que es grande para el hombre, que tiene una dignidad, implica que no se tome en serio lo ético, lo religioso, que ello se refute absolutamente, que se anule. Tomada abstractamente, esta determinación, [como] acción en lo dramático, [y precisamente] como algo tal que se aniquila en sí, tiene afinidad con lo cómico; pero lo irónico debe distinguirse muy bien de lo cómico. En lo cómico, el hombre tiene ciertos fines, los lleva a cabo, pero mediante su torpeza destruye él mismo eso que él quiere; en lo cómico, por tanto, lo que se destruye debe ser algo nulo para sí, una particular voluntad, avaricia, depravación [, etc.].

41 Cosa | distinta sucede cuando algo verdadero en un individuo se expone como nulo; entonces es el carácter mismo el que se convierte en algo nulo, débil. Depende, por tanto, del contenido de lo destruido; los sujetos malvados tienen fines morales, pero no pueden permanecer en ellos, renuncian a ellos. Esto es, sin embargo, falta de carácter, pues un individuo tiene carácter cuando se toma en serio ese contenido; su existencia está perdida si tiene que renunciar a esta determinidad – recuérdese a Catón. Así, la ironía llevada a las acciones se ha producido a sí misma, es decir produce falta de carácter. Con ello, por tanto, lo moral, lo sustancial, está puesto como algo nulo; semejantes exposiciones suponen estos lánguidos anhelos, estas contradicciones internas. Es bueno que al público no le gusten tales naturalezas lánguidas, no importa que la incontinencia o la hipocresía, [presentadas] en las más distintas

formas, no complazcan; los hombres quieren algo pleno de contenido y permanecer fieles a ello.

Al modo histórico cabría añadir: mi difunto colega *Solger* presenta en su *Erwin*[18] a la ironía como la suprema determinación del arte. Con respecto a lo en él peculiar, a sus escritos póstumos, quiero insistir en que él partió de la necesidad especulativa, y que desde la filosofía auténtica alcanzó el punto que yo llamo infinita, absoluta negatividad. Ese punto cuenta,
42 sin duda, como momento | absoluto en la idea misma; el punto al que llegó es, por tanto, un verdadero momento en la idea, pero una cosa es [ser] momento de la idea y otra que exprese la determinidad de toda la idea. Hay que señalar, además, que la vida de Solger se ha quebrado demasiado pronto como para que pudiera llegar a una formación concreta; alcanzó únicamente el punto abstracto de la negatividad, sin poder desarrollarla. Aunque para Solger el punto supremo de su filosofar es la ironía, debe también observarse que fue en conjunto consecuente frente a la ironía; inconsecuente conforme a su entero carácter privado. Debido a lo excelente de su ser, no ha sido la de la ironía su verdadera perspectiva, aunque, por otro lado, se haya mantenido consecuente respecto a su juicio sobre lo bello y la obra de arte. Su verdadero sentido no fue de índole irónica, y no introdujo la ironía ni en su vida ni en su enfoque artístico. Ahora es preciso diferenciar de la ironía otra forma.

Ludwig Tieck en Dresde, donde está, como se sabe, este poeta y crítico, también ha establecido en sus producciones
43 artísticas y en su crítica | la perspectiva de la ironía como lo supremo. Tieck procede también de ese período cuyo centro es Jena, donde surgieron además otras muchas oscuras cabezas. En sus escritos críticos se habla sólo de la ironía; y tanto él como otros impresionan con esta expresión; cuál sea su significado es lo que propiamente no se ha dicho nunca; permanece como un gran secreto. Tieck y otros están muy familiarizados con tales expresiones, y sin embargo queda *muy* distinguido no decir nunca qué es esta ironía.

Sólo en [la revista] *Athenäum* se habló una vez de ello. Puede decirse que cuando se enjuicia una gran obra de arte, como por ejemplo *Romeo y Julieta*, esa misma descripción del amor es admirable; se describe ahí una excelente obra de arte.

(18)
Cfr. Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), *Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte*, 1815.

Podría esperarse ahora por lo pronto, que se explicara lo que sea la ironía, pero no hay ahí ningún pensamiento al respecto sobre el que afirmar algo. Por lo demás, cabe decir que ante esta obra de arte ningún hombre racional pensaría en la ironía, y que sólo el diablo podría pensar aquí en la ironía.

Se ha dicho que ni lo que se entiende como lo moral ni lo que se designa como ironía, pueden ser objeto para el arte. Ambos muestran sólo lo verdadero, lo que es la idea, la idea que [precisamente] no está ya en la contingencia que es la pasión humana,
44 pero que [todavía] no es lo supremo, | pues es puramente negativa. A la idea, a lo divino, a lo absoluto en su determinación concreta podemos llamarlos lo espiritual en general. Pues lo espiritual es lo verdadero, es al espíritu donde regresan todos los puntos de vista como a su resultado último, a su verdad. Si la idea es concreta, es, entonces, lo espiritual, y éste es el verdadero fin, el fin último; también el fin del arte. El fin es, por tanto, el mismo que el de la religión y la filosofía. A este respecto, habría que decir de pasada que una cosa es [hablar] del fin último, y otra de los medios para realizarlo.

Puede decirse que el arte expone la idea mediante la apariencia, mediante ilusión; en lo que sigue debe hacerse patente esto en sentido más amplio. Se llama apariencia al medio del modo de exposición porque su exposición no tiene la realidad efectiva que consideramos en los hombres vivientes. El presente sensible es realidad; al modo de exposición del arte lo denominamos apariencia. Sobre esa oposición ha de apuntarse que lo que se entiende como realidad sensible no se llama realidad en filosofía; en el sentido del espíritu únicamente es verdadero lo en-y-para-sí. Lo verdadero en el presente sensible son los poderes que hay en ello, lo espiritual, lo ético; estos poderes eternos universales son los que se exponen a través del arte. Por tanto, lo que en el arte significa apariencia es que la realidad cotidiana está superada-asumida. Y la apariencia en el arte es más bien una forma mucho más verdadera, superior, frente a la forma en que estamos acostumbrados a ver lo ético. A la eticidad del mundo cotidiano la denominamos realidad cotidiana. Eso que llamamos realidad es caos; sin embargo, el caos esta más bien únicamente en la apariencia, y lo que el arte lleva a aparición fenoménica son los poderes [que actúan] en el caos.

Estos poderes verdaderos son los que comparecen en el arte Lo que la historia trae hasta nosotros ya no existe, no tiene ya la realidad del sensible e inmediato presente; la historia nos lleva ante la representación, que, en parte, también es únicamente un aparecer. El arte libera completamente de ese accesorio sensible a lo eterno en la historia, y así nos hace presente la idea.

45 Tenemos a las verdades éticas y religiosas | por lo verdadero, y expresamos con ello que tal contenido debe estar para nosotros en el modo de pensamientos universales. Lo sustancial en la forma de máximas universales se ha [dado] en el modo de la aparición fenoménica, pero ha de [añadirse] que en la filosofía lo universal aparece en el modo del pensamiento. Están aquí, por tanto, las distintas formas de aparición fenoménica de lo universal en la filosofía, la religión, en el arte. No hay que rechazar, entonces, la apariencia en el arte, sino, más bien, la realidad cotidiana, que aparece frente a ella únicamente como lo impropio, cuando ella es un modo de aparecer muy superior al de la realidad. –

[C.] SUBDIVISIÓN

Pasamos ahora a una *sinopsis del conjunto*. Vamos a explicar aquí las determinaciones de cada nivel. Ante nosotros tenemos dos partes en nuestra ciencia: la general y la especial. La general se divide a su vez en dos partes principales.

[1. Parte general]

[A. La idea de lo bello o el ideal]

La primera parte ha de comenzar con la idea de lo bello mismo en sus determinaciones verdaderas. Respecto a la idea, para comprender lo que sigue hay que apuntar de inmediato que la idea de lo bello no debe captarse sin más como mera idea, sino como ideal. La idea para sí es lo verdadero como tal en su universalidad; el ideal es la verdad en su realidad efectiva, al mismo tiempo en la determinación esencial de la subjetividad. Podemos, con ello, diferenciar dos determinaciones: la primera determinación es la idea en general, la otra su configuración. Idea y figura; la idea configurada es el

ideal. Ha de [determinarse] aquí, por tanto, la relación de la idea con la figura, y el requisito es que la figura corresponda perfectamente a la idea. Para la verdad de la exposición, en el sentido de que ésta debe ser únicamente exactitud, que lo que es la idea se manifieste del modo correspondiente, debe señalarse que la deficiencia de la exposición es también deficiencia de la idea. Hablamos aquí, se entiende, del arte perfecto, e imperfección del arte encierra en sí imperfección del contenido, pues únicamente en el arte supremo es la idea correspondiente a la figura.

Debe observarse que la idea sólo es verdadera en cuanto tenga
46 en sí determinidad perfecta, tenga su medida en sí misma | y sea una determinación esencial en ella misma. Lo divino no es algo abstracto, sino lo concreto. La idea es totalidad del estar determinado en sí. Por decirlo así, el estar determinado es el puente, se trata de [una] diferencia en la determinidad, ser-para-otro y para-sí-mismo; y con ello empieza aquí lo que aparece. Si la idea es verdadera en sí, determinada en sí, entonces es ella su manifestación, su configuración misma; al ser ésta su determinidad, entonces únicamente podrá ser la [figura que de ello nazca] su figura verdadera. Al alcanzar la idea verdadera, se alcanza también la verdadera figura de la idea; ella no es otra cosa que la verdadera determinidad de la idea, y es por tanto la idea concreta. La falsedad, la indeterminidad de la idea, consiste únicamente en que no esté determinada por sí misma; en ello estriba el momento principal que compete a la subdivisión.

[B. Las formas artísticas]

Consideremos, por tanto, *en primer lugar la idea de lo bello para sí, y en segundo lugar lo bello en sus formas*, de manera que esta totalidad esté puesta completamente bajo sus formas, que las formas sean determinaciones de la entera totalidad. Aquí, estas determinaciones no pueden ser otras que los tipos de referencias de la idea a la figura. A este respecto, lo primero constituye el fundamento de la subdivisión, y éste radica en la idea misma, en el concepto de eso cuyo fundamento de la subdivisión es.

Únicamente pueden tener lugar aquí tres relaciones: primero, que la idea esté aún en el modo de la sustancialidad, que todavía no sea lo subjetivo, algo exigido para la apariencia verdadera. La idea es todavía abstracta y, por tanto, su aparición fenoménica no puede ser todavía la forma *verdadera*, pues ella aún no es lo subjetivo, que es el ideal; aquí la idea se limita aún a buscar su configuración, porque todavía no tiene la forma absoluta en sí

misma. Como la idea aún no es forma absoluta, la configuración estará fuera de ella, y así [es como] tenemos los materiales naturales en general. La idea en esta inquietud, en la insatisfacción, se vierte en todos los materiales, se busca en ellos; busca adecuarlos a ella. Pero como es todavía lo desmesurado, no puede apropiarse aún el material, sino que lo eleva hasta el infi-
47 nito, | lo trata negativamente, lo amplía hasta lo desmesurado, y al verterse en todo este material, se eleva hasta [alcanzar] el carácter de lo sublime. Llamamos a este nivel lo *simbólico*.

I. Forma artística simbólica

Lo primero es la idea en su indeterminidad: sustancialidad general; la idea que no se es todavía clara, que no posee aún la figura verdadera, que todavía no puede darse su configuración de modo verdadero. Tenemos un pensamiento, pero su configuración es la natural; la idea en su desmesura se apropia la figura, pero maltratando, distorsionando. La idea que se vierte así en su configuración, aparece como sublimidad, pues ya en su figura muestra al mismo tiempo que su figura no le es adecuada.

La otra parte es ésta: que aquí -cuando por un lado la idea, al maltratar la figura, expresa al mismo tiempo la inadecuación de ésta- el punto de partida es el de la intuición de la naturaleza; la figura es dejada tal como es. Pero a esta configuración natural se le introduce la idea sustancial; la configuración natural viene entonces, de este modo, interpretada. Así, esa configuración natural aparece de tal manera que hay que ver la idea en ella. Se trata de algo que puede llamarse panteísmo de lo bello; es sólo un afán de la idea por hacer adecuada la figura a sí. Por eso se entrega únicamente a lo monstruoso, siendo la inadecuación lo único permanente en ella. Ésta es, por tanto, la figura simbólica, una figura que tiene un significado, pero ese significado no es aún la pura expresión de lo espiritual. Todavía se da la diferencia de lo interno y lo externo; todavía existe
48 aquí la inadecuación | de la idea: hay una distinción entre la idea como tal y su exposición.

II. Forma artística clásica

La segunda forma del arte es lo *clásico*. Éste está determinado de modo que la forma del arte es la adecuada conformación de la idea, del concepto, en el fenómeno, en la manifestación. El concepto está entonces conformado en la figura peculiar a él. Con ello, por tanto, el ideal está consumado y aparece en su realidad efectiva. Lo principal es siempre que la adecuación de la idea y la exposición no se tome en sentido formal, sino que lo natural, la configura-

ción, sea adecuada al concepto en y para sí. Debe haber sido el concepto originario, absoluto, el que inventara esta figura para la idea. Se trata sin duda de que la verdadera figura para la idea es la figura humana, y hay que declarar, pues, que la figura humana viva en general existe como la manifestación del concepto, que en ella el concepto se hace exterior y puede exteriorizarse en ella, de modo que, en tanto lo espiritual debe aparecer, únicamente puede aparecer en figura humana. – El segundo nivel es, por tanto, la perfecta adecuación de la idea y su figura.

III. Forma artística romántica

El tercer nivel es la [forma artística] *romántica*. Sucede aquí que la unión del arte clásico se disuelve de nuevo y el arte continúa [estando] en la oposición de lo simbólico, aunque de un modo muy distinto. El arte román-
49 tico ha alcanzado lo más alto, | y sólo es deficiente porque la limitación del arte lo lleva a ello. Esta deficiencia consiste precisamente en que se toma por objeto la idea absoluta en forma sensiblemente concreta, de manera que lo concreto espiritual aparece [en] una forma sensible, mientras que la idea en su verdad existe únicamente en el espíritu. –

La idea concreta de lo espiritual está en relación con la religión. El arte clásico es la unidad de la naturaleza divina y la humana. Pero esto es también únicamente el contenido concreto en sí y, ya que la idea en cuanto esa unidad sólo está en sí, entonces viene aquí a manifestación únicamente de modo sensible. El nivel superior es la conciencia de esta unidad de la naturaleza humana y la divina; la conciencia sobre el en-sí del nivel anterior es empero lo superior. En el arte griego esa unidad es la sustancia; en el arte romántico esa unidad se convierte en objeto.

Puede decirse también que en el tercer nivel emerge lo espiritual como espiritual, el ideal [es] libre e independiente en él mismo. En la medida en que el espíritu llega a ser para sí, se libera de la forma sensible; lo sensible le es algo indiferente y efímero, y el ánimo, lo espiritual como espiritual, pasa a ser el significado de lo sensible; la figura se hace entonces de nuevo simbólica. Lo dominante en el arte romántico es lo subjetivo de la voluntad, lo espiritual en general, el espíritu como libre en sí
50 mismo. Y en la firmeza [que tiene] en sí, se aventura | a dar vueltas por la configuración. Lo sensible puede ser tratado como algo contingente, pero a través de la contingencia aparece lo espiritual, lo necesario, y es el interés del ánimo que esta apariencia contingente sea guiada por un algo interior, en interés del ánimo.

2. Parte especial

La diferencia entre esta subdivisión [en la parte especial] y la de la parte precedente es que, en ésta, el ideal se desarrolla en él mismo de tal modo que no se pone en una de sus formas, sino que los diferentes momentos se exponen ellos mismos como obras de arte. Las diferencias contienen aquí iguales determinaciones. La primera determinación corresponde a lo simbólico, por tanto a la arquitectura, la segunda a la configuración en reposo y sólida en sí, clásica, o sea a la escultura, la tercera a la configuración subjetiva, [por tanto] pintura, música y poesía. Así, el arte se desarrolla aquí como un mundo; lo bello es el contenido, el objeto mismo, y el verdadero haber de lo bello es el espíritu en su veracidad, y precisamente por ello el espíritu absoluto, que como tal constituye el centro por antonomasia: el Dios, el ideal, es el centro.

Lo importante es que Dios, como desarrollo del mundo, se contrapone en sus elementos como en dos extremos: natura-
51 leza y divinidad subjetiva, o | una objetividad abstracta, sin espíritu, y la subjetividad concreta que es para sí. Podemos expresar este desarrollo en referencia a la religión, con la que el arte está en conexión inmediata. En la religión diferenciamos primero la vida exterior, pero en segundo lugar está la elevación hacia Dios, y aquí no se trata de una diferencia entre sujeto y objeto. Lo tercero es el culto, la devoción de la comunidad, del espíritu divino tal como está acogido en la comunidad. De este modo tenemos en el mundo del arte estas tres diferencias principales:

Primero, si lo expresamos en esta relación donde el Dios es el centro, la construcción de un templo. Se trata del afanarse con el material exterior; se busca un suelo para el espíritu, se adapta un lugar para él en esta contingencia; los entornos inorgánicos son dispuestos para que sean dignos de un Dios. La arquitectura es, así, la primera determinación, y corresponde por tanto a lo espacial, a la forma de cristalización. La segunda es que en este templo penetre el Dios mismo; penetra en la exterioridad simultáneamente la individualidad, con lo
52 que el sujeto se expone enteramente en ese modo exterior, | de manera que lo corporal ya no tiene significado por sí mismo, sino que se limita a designar su interior. Es la escultura, que corresponde a la manifestación orgánica. Lo segundo es, por tanto, el concepto en su referencia a sí mismo, es el Dios, el cual, hablando en puridad, existe sin apariencia. Lo tercero, por contra, consiste en que lo divino se manifiesta de modo

particular en su particularidad. El aparecer deviene aquí en general lo principal. No existe aquí aquella compacidad, sino la reflexión del Dios en sí. Pero [para lo divino] también es esencial aparecer, manifestarse. Para esta manifestación suya hay tres elementos [esenciales]: primero la luz y el color, segundo el elemento del sonido, tercero el elemento del sonido [en tanto] signo del lenguaje.

Tenemos, por tanto, estas tres determinaciones de lo divino en su particularización, en su divinidad que aparece. El primer modo de manifestación es, así, la manifestación en la luz, pero la luz rompiéndose en la oscuridad, en correspondencia con la superficie y la línea. La segunda manifestación es la del sonido; hallamos aquí el elemento del sonido en general, el sonido todavía no material, sino un elemento abstracto. La idealidad de lo material, la vibración de lo material en sí mismo. Es un elemento ideal, adecuado a la aparición
53 fenoménica de lo divino. Así pasa | lo superficial, lo espacial, al punto, y el punto se convierte en el punto que se mantiene, que deviene tiempo; a éste corresponde la segunda manifestación, que es precisamente la *música*. Lo tercero supone la manifestación más perfecta, es el sonido como signo de la racionalidad, [como] representación; se trata de lo espiritual que se exterioriza a través del signo de la representación: poesía. Posteriormente la subdividiremos en épica, lírica y dramática.

1. Parte general

A. Sección primera

[1. Perspectiva del arte y diferenciación con la religión y la filosofía]

Hemos de comenzar con la idea en general, remitiendo a lo dicho al principio: que determinemos la perspectiva del arte y mostremos su diferencia de aquellos ámbitos con los que está en conexión cercana. Concretamente, podemos designar a la idea como lo verdadero en y para sí, como lo espiritual, lo espiritual universal o el espíritu absoluto. Es costumbre yuxtaponer espíritu y naturaleza, como si ésta pudiese situarse junto a aquél con igual dignidad. Pero el espíritu que, procedente de la naturaleza, se limita a contraponerse a ella, no es el espíritu absoluto, sino el espíritu finito, y la verdad de este espíritu finito es el [espíritu] absoluto, en el cual la naturaleza está puesta idealmente.

54 Este espíritu absoluto | es el que, según sus actividades inmanentes, se diferencia a sí mismo y se descompone en sus momentos opuestos (naturaleza y espíritu finito), que a decir verdad son en sí igualmente toda la idea, aunque en su ser-para-sí son también esto sólo en sí, sin tener la forma verdadera. Ahora bien, que la verdad suprema deba determinarse como el espíritu absoluto universal, es el punto por el que comenzamos en la filosofía del arte. La demostración de ello la contienen las partes precedentes de la filosofía, en las que se hace patente que es la naturaleza misma la que se supera y asume hasta llegar a espíritu, retornando a su verdad, que es el espíritu. Después, este primer espíritu finito se sabe en su finitud como su negativo y deviene espíritu absoluto. La esfera del arte, con ello, se eleva por encima del ámbito de la naturaleza y del espíritu finito, sin ubicarse tampoco en lo lógico, donde el pensamiento se desarrolla como pensamiento para sí; no es [tampoco] uno de los fines y hechos del espíritu finito, sino que pertenece esencialmente al ámbito absoluto. –

55 Concibiendo así la perspectiva del arte conforme a su | verdadera dignidad, al punto se esclarece con ello que se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía.

En la religión el hombre se eleva sobre sus otros fines, sus otros saberes, hacia lo verdadero que como espíritu ha de determinarse en y para sí, y la filosofía tiene por objeto la misma verdad, puesto que no tiene otro objeto que Dios, y por ello la verdad es teología y servicio divino. La relación, el interés y la ocupación son, por tanto, los mismos en los tres modos, y sólo se diferencian según la forma: la primera relación con el espíritu absoluto, la intuición, [es] el saber inmediato y, precisamente por eso, sensible del mismo. La segunda relación es la conciencia representativa del espíritu absoluto, la tercera la conciencia pensante.

El arte existe únicamente como la conciencia intuitiva del espíritu absoluto, ocupándola de un modo inmediato, sensible, de un modo de configuración inmediata. Sin duda pasa también a la representación, pero la representación en general, en tanto que concierne a la esfera del arte, se concibe aquí de un modo dado, inmediato. Además, aquí puede observarse inmediatamente que, aunque el arte tiene por objeto a lo verdadero, no puede obtener esa intuición mediante algún ser natural, el sol, la tierra, etc. Son éstos fenómenos sensibles,
56 pero | particularizados, que no procuran la intuición del espíritu para sí.

La forma de la religión es luego la forma de la representación en general, donde lo absoluto, lo verdadero, se ofrece a la representación de modo subjetivo. La subjetividad es un momento capital, ya que aquí se discurre desde el modo inmediato externo hasta lo interno y, con ello, primero hasta el campo de la representación, pero después a lo interno del corazón y del ánimo. Puede decirse que del arte se progresa hasta la religión, o que para la religión es el arte sólo uno de los aspectos; éste expone de modo sensible la verdad, el espíritu, aquélla añade la interioridad de ese intuir, la devoción. La devoción no pertenece al arte como tal, sino que lo ofrecido en el arte objetivamente en su exterioridad, y que se identifica con el ánimo, es el fruto de la religión.

Lo tercero es la filosofía. La religión se realiza en la interioridad del sujeto, en su modo de representación, e incluso en su ánimo. El sujeto debe hacerse cargo de ella, hay que *enseñar* a los hombres quién es Dios y cómo se ha manifes-

tado. Pero luego el espíritu se revela en y por sí mismo; la interioridad ya no tiene la forma del sentimiento sino la del pensar, y la filosofía es, entonces, el servicio divino que piensa y sabe del contenido que en la religión era contenido del corazón. En este tercer modo están ambas unificadas: la
57 objetividad | del arte, aunque no la sensible sino la del pensamiento, y la subjetividad de la religión, aunque no del corazón, sino del pensar. Aquí el contenido divino está en su suprema forma verdadera, el pensamiento, la raíz del espíritu, está en el elemento del pensamiento.

La religión fue antes una religión del arte que del espíritu, el hombre captó antes lo verdadero de modo sensible; y precisamente en la medida en que el hombre ha conocido el espíritu en modo verdadero, se ha hecho patente que aquel temprano órgano de exposición, la manifestación de lo divino en forma sensible, ya no se halla adecuada al verdadero contenido que es el espíritu. Aquí radica entonces el fundamento determinado [la razón precisa] de por qué el arte ya no tiene en nosotros el interés aboluto para sí. Ha sido en parte el cristianismo en general, en parte el protestantismo, los que han reconducido el contenido de la divinidad hasta su verdad, hasta su espiritualidad, y han llevado a una conciencia más fuerte de la inadecuación del elemento sensible.

[2. Idea en general e ideal]

Ahora, lo segundo es considerar más precisamente qué sea la idea en general y especialmente qué sea en cuanto ideal. Idea no significa otra cosa que la unidad del concepto y la *realitas*, en general, el concepto realizado. Pero con ello ha de indicarse al punto que no debe entenderse como si concepto y *realitas* estuviesen neutralizados en la idea, tal como por ejemplo el álcali y el ácido pierden su esencialidad en una mezcla: aquí no tiene lugar ninguna diferenciación, sino que el concepto es él mismo esa unidad, y por ello lo dominante. Ahora bien, el concepto es concreta-
58 mente verdadero en cuanto | unidad de lo diferente, en tanto que ellos están en él, encontrándose en la pura idealidad, subjetividad. Tenemos un concepto de algo, y sólo en la conciencia existe el concepto libre para sí, mientras que en lo inorgánico y en el animal está sumergido en su *realitas*. Eso que llamamos alma y luego Yo es el concepto mismo en libre existencia; sé que tengo una multitud de pensamientos, y ese contenido está sin-

tetizado en este ser-para-sí incorpóreo e inmaterial. Por el contrario, en la realidad están unas fuera de otras las determinaciones que, en el concepto, son puramente ideales.

A modo de comparación podemos llamar al concepto la semilla, a la realidad los árboles. En la semilla, en este punto minúsculo (*potentia*), está contenido todo lo que sale a la luz en el árbol (*actu*); este tronco, este tipo de hojas, estas ramas, este olor de las flores, [este] sabor de los frutos; no hay nada en el árbol que no estuviera ya en la semilla. Ahora bien, la idea es la unidad de concepto y realidad; ella es la realidad de tal modo que ésta sólo se determina mediante el concepto y no ofrece otra cosa que la explicitación de ese [concepto].

Ahora bien, en el mundo existente se da la diferencia de si al concepto le acaece tener también una existencia para sí, diferente de su realidad, o si, todavía completamente abismado en la realidad, no aparece en la forma de subjetividad; encontramos que en la naturaleza inorgánica sólo sucede esto
59 último, mientras que en | la orgánica el concepto ha alcanzado la dotación de alma, la sensación, el modo de ser-para-sí en su realidad. En el sistema solar podría considerarse precisamente al sol como el alma y a los otros cuerpos como la explicitación de ese alma, con lo que entonces la realidad tendría la forma de que cada una de las diferencias se daría como individuo autónomo. Pero puesto que entre el sol y sus miembros tiene lugar una diversidad absoluta y ninguna unidad, entonces no es alma – sino únicamente el concepto del sistema en sí – cosa que también es cada planeta, cometa y luna, de manera que él es sólo un momento del concepto. El sistema solar es una idea en la que el concepto no viene a su ser-para-sí, sino que está sumergido en su realidad: los momentos del concepto son existencias autónomas diferentes, las cuales se limitan a constituir un sistema, no individuos; aunque están en oposición esencial [entre sí], la unidad misma no existe en ellos, sin embargo.

La naturaleza superior, y a ella nos trasladamos sin considerar el necesario nivel intermedio, es aquélla donde el concepto está como alma, explicitado en una realidad que llamamos su corporalidad. Tenemos en nosotros la representación de cuerpo y alma, y nos tomamos mucho esfuerzo para expli-

car cómo estos [elementos] completamente distintos pueden sin embargo estar juntos en uno. De hecho, es también muy
60 importante, | absolutamente esencial, conocer la diferencia de eso que se designa como cuerpo y alma; pero tal diferencia constituye sólo una parte, la otra es su identidad, y precisamente no como dos [elementos] conjuntados, sino de tal modo que la articulación de lo corporal no es otra cosa que la explicitación de los momentos del concepto mismo, de manera que, por tanto, ambos son una y la misma totalidad de determinaciones. Reconducir lo corpóreo al concepto es, así, cosa de la filosofía de la naturaleza.

Ahora bien, la idea está en lo vivo de tal modo que el concepto accede a un ser-para-sí. Yo soy sentiente, lo sentiente es por completo uno, por doquier, en varios miles de puntos, soy sentiente, y sin embargo no hay varios miles de sentientes, sino sólo uno. Este sentiente es a la vez sujeto y substancia. No es diferente de su realidad; en todo hay sensación, y donde hay sensación está el sentiente y, con todo, el ser-para-sí del concepto es a su vez el mismo, lo simple frente a la multiplicidad de lo material. Aquí, en la idea de lo vivo, se da por tanto la relación verdadera, libre, pues el concepto está puesto en la realidad al mismo tiempo en su identidad y en su diferencia, mientras que en la naturaleza inorgánica no accede a esta diferencia.

En la medida en que, por lo demás, se ha dicho que la realidad se determina mediante el concepto, pero que el concepto es la unidad y la realidad la exhibición del mismo,
61 | parece entonces que esta unidad simple se contradice con la recíproca exterioridad. No obstante, podemos tranquilizarnos al respecto. Si no existiera más que aquello que no tolera contradicción, entonces no podría existir nada vivo. La vida (y más aún el espíritu) es la fuerza de poder soportar la contradicción; el proceso de la vida es ser en cada caso su contradicción y la disolución de ésta, el querer ser autónomo de los miembros y la superación-asunción de esta autonomía. Aquí, pues, también la realidad deviene articulación, y los momentos expuestos en la existencia, el concepto, no [son] partes sino miembros. A las piedras les es indiferente el constituir un hogar o una catedral. – Siguen siendo piedras en un muro

derruido o en un edificio de lujo. En lo vivo, por contra, el concepto es la determinación inmanentemente propia, y si a los miembros se les separa del cuerpo dejan de subsistir.

Lo real viene a ser siempre idealizado; lo positivo, puesto negativamente. Ahora bien, mediante esta negación de lo real el concepto se determina como sujeto. La realidad es una
62 realidad aparente, sin limitarse a ser | un fenómeno de consideración científica, sino que existe como fenómeno. Es decir, ella ciertamente es, pero es sólo una existencia tal que, de hecho, no tiene el ser en ella misma. Sin embargo, la realidad no está puesta únicamente como negada, sino que eso que niega es al mismo tiempo afirmativo para sí, también de una realidad efectiva distinta, y en cuanto que accede a ella en la realidad, es alma. Por tanto, en la experiencia hay tres cosas: primero la realidad, segundo la negación de la realidad, tercero esta negación como afirmación, como alma, como el poder, lo determinante, configurador, la forma infinita cuyo fenómeno y manifestación externa es la realidad.

En lo inorgánico, los cuerpos no aparecen [no se muestran a sí mismo], sino que existen. Al fenómeno le corresponde necesariamente que venga negada la realidad, así como que un otro se ponga como lo negativo, pero luego como verdaderamente afirmativo. Y así se puede, por un lado, rebajar al fenómeno —en cuanto tomado frente al concepto—, pero, por otro —en cuanto conteniendo algo verdadero, determinado, afirmativo—, con derecho se le puede anteponer a aquello sólo exterior, allí donde el concepto todavía no ha accedido a la dotación de alma y por ello permanece como algo mero abstracto. Pero, de hecho, es necesario que lo interno pase a ser fenómeno; pues a la idea le pertenece la realidad, y un espíritu que no aparezca no es algo verdadero. La esencia debe aparecer (eso es lo que expresa precisamente su subjetividad), por ello, el fenómeno no es algo inesencial, sino verdaderamente necesario. —

Ahora bien, si lo vivo fuera tal como lo hemos determinado, entonces sería bello. Pues en lo determinado está presente el concepto, que es para sí mismo necesariamente, y la realidad viene determinada únicamente mediante el concepto. Pero, por un lado, además del aparecer del concepto, todavía resultan de la vitalidad otras exterioridades. Por el

63 otro lado, al aparecer propiamente dicho | no sólo le pertenece el concepto que se refiere a sí, tal como él es en cuanto alma, sino el concepto que es idea misma. [Mediante ello resulta] una duplicación de la idea, de modo que concepto y realidad son ambos la idea, que [es] objetualmente ella misma, es decir, el concepto real y el espíritu en general.

Este concepto concreto es el que hallamos como base de este nivel. Hablamos aquí por lo pronto del espíritu finito. Sobre sus diferencias trataremos más adelante, y también se mostrará hasta qué punto el espíritu divino mismo, si tiene que permanecer en el arte, deba aparecer en figura humana. Ahora bien, lo espiritual es primeramente vivo y, por tanto, es corporalidad viva, animal, humana. Si nos limitamos en principio a considerar la realización todavía no como acción, sino únicamente en su modo inmediato, en la corporalidad en general, lo que entonces toma primeramente realidad –como se ha dicho– es la espiritualidad, de modo que, de entrada, la corporalidad no se expresa más que como vida animal. Pero ya que es un espíritu, que inmora en la corporalidad, y ya que el espíritu según su naturaleza inmanente debe manifestarse exteriormente, entonces lo espiritual también debe aparecer en lo corporal.

Ahora bien, el aparecer del espíritu se da en la figura humana. El hombre, por ejemplo, camina erguido sólo por una voluntad inconsciente que le es inherente; el ojo animal es apagado, mientras que en el humano se reconoce el alma espiritual. Lo fisonómico muestra asimismo [una] elevada expresión de lo espiritual; la boca humana tiene en parte una función animal, pero al mismo tiempo se exponen en ella las diversas pasiones. La mano del hombre es también en parte únicamente órgano de vitalidad, pero sin embargo es infinitamente distinta de la mano del mono. Con ello nos alzamos a la determinación del ideal.

64 Si la idea en su realización | fuese tan lejos como acabamos de decir, entonces tendríamos la determinación de lo bello como tal o el ideal. Idea e ideal son tan diferentes que la idea es, en efecto, realización del concepto, aunque nosotros permanezcamos en ella para captar pensando este modo de la realidad, mientras que el ideal también se representa exis-

tiendo en el modo de la realidad, pero de modo que ésta permanece bajo el dominio del concepto. Sin embargo, la realidad efectiva no es únicamente un progresar del concepto a su realidad, sino que va todavía más allá, entra en las limitaciones exteriores de la existencia natural y atrofia en esta naturalidad el ideal como tal.

El hombre, el hombre existente, es idea, y sería ideal si existiese únicamente conforme a la idea; pero no es esto sólo, sino que también es hombre naturalmente existente. El concepto, al entrar en la existencia, accede con ello a la necesidad exterior, a la conexión y realización efectiva con otras existencias, y lo natural comienza a no ser ya adecuado a los ideales. La enfermedad deja estas o aquellas huellas en el cuerpo; las heridas y cosas similares marchitan la existencia del concepto. Además, la expresión de lo espiritual y la de lo únicamente natural son distintas. Los granos, el pelo superfluo o las manchas en el rostro pertenecen a la mera organización natural, no al alma espiritual; las pasiones, que se reproducen en las
65 familias, engendran | una particular expresión; clima, región, disensión interior, vicio, ofrecen deformaciones frente a las cuales lo ideal es indiferente. Tenemos que comer, beber – [y] a menudo, en tal o cual tiempo determinado. En el drama, sin embargo, aun cuando suceda durante todo un día, no está permitido que los personajes se sienten a la mesa, ni tampoco que puedan tener hambre.

De un retratista que deba llevar al lienzo una determinada fisonomía, se dice, en general con reprobación, que él adorna. Pues si es un verdadero pintor, un artista, entonces tiene que adular. Debe omitir del rostro en cuestión todo signo de exterioridad como pelillos y otras sutiles determinaciones o tipos de piel, que corresponden al reino de la contingencia y de la vida precaria. Además, para que el retrato logre ser expresión de la peculiaridad espiritual, de la particularidad del carácter, no debe haber visto ese rostro sólo una vez, sino haber conocido más o menos la manera del hombre, haberle oído hablar y observado en él las sensaciones del mismo. Sólo así puede poner de relieve los rasgos que constituyen lo característico de un semblante; pues en una fisonomía tranquila se da menos la expresión de lo espiritual.

A este propósito pueden recordarse aquí los *cuadros vivientes*, que ahora se repiten a menudo, representaciones de cua-
66 dros de muchos maestros antiguos | mediante personas vivas. En lo que respecta al aspecto externo, decoración, ropajes y similares, eso se expone perfectamente, y podría uno quedar plenamente satisfecho con ello; pero respecto a la fisonomía, por lo que se puede llegar a saber, en general se han observado únicamente rostros cotidianos, muchachas de hecho bonitas y que incluso podrían ser ingeniosas. Sin embargo, lo espiritual no está contenido en la vida ordinario, como en cambio lo introduce un gran artista en sus fisonomías.

Además, pertenece también a lo ideal que las formas del rostro correspondan al carácter que expresen. En la Madonna de Rafael[19], la forma de la frente, de los ojos, de la barbilla, el conjunto en general es adecuado al carácter del amor materno dichoso y, al mismo tiempo, piadoso, humilde. Ahora bien, todas las mujeres son, en efecto, susceptibles de ese sentimiento, pero pueden representarse perfectamente fisonomías que, aun animadas interiormente por tal sentimiento, sin embargo no son adecuadas para la expresión de ese sentimiento. Por lo demás, esta observación se refiere a todo el campo del arte. Las chiquilladas, por ejemplo, las situaciones ridículas en las que se han encontrado
67 personajes trágicos, aunque permitan que el sujeto | actúe ahora con dignidad, sin embargo no podrían presentarse en la exposición ideal. El arte elimina toda indigencia de la vida exterior, de la existencia, y vuelve a llevar hasta su ideal a lo real, liberado de las contingencias de la naturaleza.

3. Determinación más precisa de lo bello artístico

Tras señalar la relación del arte con los campos de la ciencia que le son afines, y determinar la esencia del ideal en general, pasamos ahora, en tercer lugar, dentro de la parte general, a la determinación externa de lo bello artístico. La primera determinidad con la que nos encontramos consiste en que lo bello artístico es algo puesto, un producto del artista, pues es precisamente el artista el que hace aparecer a la idea en la realidad. Por tanto, tenemos al mismo tiempo esta diferencia abstracta, el hecho de que de un lado debemos considerar a lo bello artístico en su objetividad, mas del otro en su subjetividad, tal como está en el artista en cuanto inspiración, fantasía, manera.

(19)
Se refiere a la «Madonna Sixtina» o «Madonna de San Sixto» de Rafael (1483-1520), que Hegel habia visto en Dresde.

A. Lo bello artístico en su objetividad

Por lo pronto, lo bello artístico está en su objetividad, y al respecto hay que examinar aquí los aspectos más esenciales. Lo *primero* es el concepto completamente abstracto, formal, sin el contenido espiritual; acto seguido, lo *segundo* es este contenido, lo concreto según sus determinaciones, que se evidencian en él, lo particular que, al ser lo espiritual esencialmente
68 | actuante, podemos llamar acción. En la acción hay estos momentos: a. la autonomía en general, en referencia al agente, que a este respecto es sobre todo algo autónomo; b. la situación, lo estimulante, la diferenciación puesta en el carácter autónomo; c. lo motivador, lo que reacciona interiormente ante esta estimulación. Lo *tercero* es, a continuación, la individualidad del carácter, que comienza por asentar la actividad en lo motivador, en lo sustancial. Lo *cuarto* [es] la determinidad exterior, la singularidad en cuanto exterior, la circunstancia vital exterior.

1. Concepto

En primer lugar, por lo que respecta al concepto según su determinidad abstracta, él es la unidad completamente formal, y aquí hemos de mencionar dos puntos de vista:

a. Unidad

La unidad (abstracta empero, como se ha dicho) de lo múltiple, la regularidad en general. b. La unidad en cuanto simplicidad, y por ende la simplicidad de un aspecto real particular. La regularidad es en general una ley del arte, pero no agota en absoluto la naturaleza de la obra de arte, sino que es más bien lo carente de vida, y puede fácilmente —si convertida en rígida
69 ley— suprimir completamente la verdadera belleza, es decir, | la vitalidad. Puesto que a ella le es propia esencialmente la exterioridad, en la cual la unidad también puede estar sólo de modo exterior, tiene su lugar sobre todo en lo inorgánico y en aquellos aspectos de la obra de arte que conciernen a lo inorgánico. Las ventanas de una casa deben ser regulares: se trata de unidad, de una regla, una determinación que domina en todas las ventanas. Esta unidad, sin embargo, es de tal índole que una ventana sigue siendo lo que ella es incluso si se destruyen las otras; se trata sólo de la repetición de uno y lo mismo, mediante la cual únicamente se produce la determinación de la igualdad.

Esta unidad se da en el movimiento de los cuerpos celestes, así como en la planta, en la cristalización, siendo la regularidad mucho mayor en la planta que en el cuerpo animal. También en el hombre aparece la regularidad, pero esencialmente más bien en aquellos órganos que tienen relación con lo exterior, como en brazos y piernas, que conciernen al comportamiento práctico del hombre. [Igualmente hay regularidad en] ojos y oídos, mientras que las vísceras internas, corazón, pulmón o intestinos, no muestran ninguna regularidad en su configuración.

70 La *simetría* | sólo se diferencia de la regularidad en ser una regularidad de las partes, pero en tanto que, respecto a las mismas, ha tenido lugar una interrupción. Si tres ventanas iguales bajo todo punto de vista están separadas entre sí de una más grande por la misma distancia, se encuentran en simetría. Regularidad y simetría tienen su sitio en el arte, particularmente en la arquitectura, *pues ésta constituye precisamente el recinto inorgánico de la individualidad espiritual.* En ella aparecen repeticiones, ángulos rectos, rectilineidad, y todo ello corresponde a la regularidad como tal; el ángulo recto se mantiene a sí mismo cabe su ángulo adyacente y la línea recta posee la menor variación de todas las líneas.

También en la música [y la] poesía es la regularidad una determinación esencial. La medición temporal en los versos, el compás en la música o el tiempo en el que transcurren los sonidos, son ya formas de la intuición abstracta de lo sensible y pertenecen a la regularidad, al igual que la recurrencia de todo el ritmo, de las estrofas, de las rimas, del mero sonido sensible. En estos versos, rimas, compases, no hay nada
71 objetivo, sino algo únicamente subjetivo. Al sonido | le es indiferente el ser interrumpido de tal o cual modo, a las palabras les resulta algo completamente arbitrario el estar en consonancia o no; pero, sin embargo, yace en ellas un poder profundo, mágico, al ser puestas de este modo en conexión con la abstracta unidad de mí mismo.

A la poesía le corresponde esencialmente el verso, [el hecho de] que este aspecto sensible contenga en los sonidos, en las palabras, una fuerza y una relación que no le concierne como tal, así hallamos que en los versos se trata de algo distinto a lo que transcurre en la conciencia cotidiana. Esta regularidad asciende por demás incluso hasta [llegar al] contenido viviente, propiamente dicho. Los cantos de un extenso poema o los actos de un drama deben tener una igualdad aproximada; en algunos cuadros, por ejemplo, la agrupación se realiza en forma piramidal. Sin embargo, una igualdad determinada, rígida, tal como se encuentra por ejemplo en cuadros antiguos, donde María [está] en la parte superior, al lado dos santos, al lado de éstos, a su vez, dos inferiores, corresponde al inicio del arte y no puede aparecer en el arte

pleno, de modo que, al menos, las partes no sean llamativamente desiguales entre sí.

Además, puede observarse en general que la regularidad se
72 refiere sobre todo | a determinaciones de magnitud, pues esta indiferente determinación cuantitativa domina en el campo de la exterioridad, y a éste pertenece la regularidad. Cuando el arte no se limita a ser un mero adorno exterior, disminuye al punto lo meramente cuantitativo. Las líneas en los cuerpos orgánicos no son líneas rectas, no forman un ángulo recto, surgiendo aquí leyes que ya no están en relación de números, sino que tienen frente a ellas una determinación cualitativa de lo cuantitativo. La elipse no es ya una línea formal, aún menos la ovalada línea ondulada, que ha sido señalada por Hogarth como línea de la belleza[20], y con la que a menudo tienen gran similitud las líneas del cuerpo humano. Lo que por lo demás sean las relaciones cualitativas de lo cuantitativo no es algo desconocido, pues se estudia en el cálculo diferencial. En efecto, lo infinitamente pequeño en proporción con lo infinitamente pequeño se encuentra en una relación cualitativa.

La regularidad, además, debe distinguirse de la *armonía*. En las relaciones armónicas de la nota fundamental con la tercera, la quinta, etc. hay conformidad a ley, pero no se trata de esa
73 regularidad donde | están en igual proporción una respecto a otra, ni tampoco de mera simetría, sino ya de una relación cualitativa. Lo mismo sucede en la armonía de los colores, que en parte tiene el sentido de que los colores se hallen en un tono uniforme, pero en parte, especialmente, que la totalidad del color se muestre en los cuadros. Al color pertenecen ciertas particularizaciones, a saber, azul, amarillo, rojo, verde, etc., las cuales constituyen la totalidad del color y están en conexión en virtud de la naturaleza de su concepto[21]. Ahora bien, si en un cuadro está presente la totalidad de la gama cromática, y los colores, tal como exige su naturaleza, están particularmente enfrentados (a lo que atendieron en parte los pintores antiguos), entonces en ese caso no se da mera regularidad, sino armonía.

b. Simplicidad

Dentro de la unidad formal hay que captar, en segundo lugar, algo que más precisamente puede llamarse *simplicidad*. Allí donde lo exterior pasa a su

(20) Cfr. William Hogarth (1679-1764), *Análisis de la belleza*, 1753.

(21) Cfr. Goethe, *Teoría de los colores*, 1810.

aparición fenoménica, solicitamos que esté en él mismo como uno, como
simple. Un lago claro como un espejo, un mar tranquilo, terso, son en su
unidad consigo mismos una vista satisfactoria, una línea recta debe ser
aguda y exacta, en el sonido no puede resonar ningún obstáculo exterior,
ningún ruido, sino que debe formarse puramente desde el pecho o la gar-
74 ganta. Con las vocales nosotros mismos hacemos | tal diferencia: A, E, I, O,
U son sonidos puros, pero en los diptongos sentimos perfectamente que
no son simples, aunque pueda escucharse igualmente sólo un sonido. La
belleza del color es su pura simplicidad, y los colores simples, que no tiran
ni a éste ni a aquél, son los más expresivos. Por ello, los pintores antiguos
daban colores puros a sus figuras principales, a María un atuendo azul, a
José un manto rojo, mientras que a otras figuras secundarias les daban
colores mezclados, como verde o violeta. Pero se necesita un difícil estudio
apropiado para utilizar los colores en esta pureza y abstracción, cosa que en
parte han descuidado en gran medida los pintores modernos.

2. Acción

Llegamos ahora a la unidad plena, a lo concreto de lo bello artístico, que se refiere al contenido y que en conjunto puede entenderse como acción.

[a. Lo bello artístico en su autonomía]

Lo primero que ha de considerarse aquí es la autonomía propiamente
dicha en general, lo bello artístico en su unidad rica en contenido para sí.
Podemos llamarlo su autosuficiencia, su concreta substancialidad, su bea-
titud [en sí], y –tal como se nos presenta este contenido en su calma–
75 designarlo como lo divino | universal en sí. Pero lo universal, aunque sea
algo captado concretamente en sí, tiene sin embargo la oposición en lo
particular y, aun estando determinado como divino, no es verdadera auto-
nomía, ya que le falta la subjetividad. La verdadera autonomía, en tanto que
debe ser verdaderamente concreta, tiene que tomarse como unidad de lo
general y lo individual.

Ahora bien, la figura es autónoma en la medida que lo universal es la propiedad del sujeto; y, en efecto, lo universal debe estar aquí como propiedad del sujeto, no como pensamiento, pues en ese caso se daría una separación y diferenciación que aquí todavía no aparece, sino que, al comenzar por la autonomía en cuanto primera unidad inmediata, [lo universal debe existir] como ánimo, como carácter. Ahora bien, si lo general es tan inmediatamente apropiado y únicamente corresponde al ánimo, al sentimiento, entonces según su transición lógica se da al mismo tiempo como algo contingente, no tiene todavía subsistencia para sí mismo, no existe como necesidad, sino que corresponde únicamente a la particularidad de un individuo, mediante la cual viene puesta luego una particular circunstancia del mundo.

76 Para hacer esto más claro, podemos indicar la | circunstancia opuesta a esta designada autonomía. Se trata de aquella [circunstancia] donde lo sustancial, lo jurídico o lo moral se dan como un orden objetivo; donde lo que es conforme a la libertad racional permanece como algo que-es-para-sí y, con ello, exterior –[como una] necesidad indiferente frente al individuo– y aparece como poder frente a lo particular, el cual pretende contraponerse a lo universal. En el Estado que merece el nombre de Estado, lo racional de la voluntad –las leyes y derechos– existe en su abstracción y se hace valer en esta universalidad.

La justicia existe en oposición a la vitalidad subjetiva allí donde lo universal, lo esencial, está en unidad inmediata con el sujeto como entendimiento legal, como poder y gobierno; el individuo somete a este orden su voluntad particular, y la verdadera organización del Estado consiste precisamente en
77 que esto moral, jurídico, | esté consolidado así frente a la particularidad subjetiva. La unidad y administración del derecho no depende del arbitrio de este o aquel individuo; las acciones jurídicas, legales, que acontecen para interés del todo, son sólo ejemplos y casos singulares que acompañan al firme todo. Lo concreto de la acción no se confía al poder y audacia de un individuo particular, sino que se distribuye entre muchos. Tampoco una acción particular, el castigo de un crimen, por ejemplo, es asunto de heroísmo y del sentido que un [individuo] singular tenga del derecho, sino que al singular le corresponde únicamente el cumplimiento de un momento del todo concreto, por ejemplo a uno la investigación del hecho, a otro el juicio, al tercero la ejecución del juicio, etc. A través de esto, pues, resulta el todo, que sin embargo hay que entender esencialmente como una ordenación. Ahora bien, no puede decirse aquí que el individuo sea la figura misma, sino que [es] el concepto (abstracto) [el que] niega, y la vitalidad está sometida al dominio de lo universal.

78 Lo contrario de esta circunstancia es entonces aquélla | en que el sujeto como tal toma a su cargo y ejecuta la totalidad de un hecho esencial: la circunstancia de la edad heroica, donde los individuos existen autónomamente como héroes al hacer suya la totalidad de una acción, y para los cuales constituye un

arbitrio particular el consumar de tal o cual modo lo que tiene que ocurrir. Ahora bien, de los héroes, de estos caracteres vitales, puede predicarse además la virtud, pero en el sentido del griego *areté*, no del romano *virtus*, que consiste en el servicio y sometimiento del individuo al carácter abstracto del Estado romano.

La virtud de los héroes consiste en la unión de lo sustancial, de los fines esenciales, con la individualidad, siendo la individualidad ella misma la ley, sin que exista ley, juicio ni tribunal a los que ella se someta. En la *Ilíada*, los héroes tienen un jefe común, el príncipe de príncipes, pero Agamenón no es un monarca en el sentido actual[22], no se da ningún orden, ninguna circunstancia legal, sino que los héroes a él subordinados no lo están por completo, pues todo lo que hacen y aportan al todo es su voluntad enteramente particular[23].

Hércules es especialmente un ideal de los antiguos, y de él se predica sobre todo la *areté*; sin embargo, él reprimió la injusticia y llevó a cabo sus actos únicamente desde el puro
79 arbitrio subjetivo[24]. | Lo mismo sucede en el epos persa de Firdusi, en el *Shanamah*[25]. También la relación feudal de la época moderna es terreno de héroes. Los vasallos están obligados ante su rey por fidelidad, pero aun cuando pertenecen a esta alianza, su ley es la ley del honor, de la propia personalidad. Todo lo que hacen para su jefe pertenece a su propio consejo, a su propio consentimiento, y si tienen otros puntos de vista e intereses, entonces rompen con su fidelidad. –

Verdad es que Carlomagno constituye el centro de los héroes de la Tabla Redonda, pero un centro por completo impotente. Debe convocar a todos sus héroes a consejo, y éstos actúan ciertamente en pro o contra de lo universal según sus intereses. Una imagen de una situación semejante la tenemos también en *Reinecke el zorro*: el león es el señor, pero el lobo, el zorro, etc. se sientan en consejo, hacen lo que les viene en gana y se libran del castigo por sus fechorías acudiendo a la especial particularidad del rey y la reina.

80 En las relaciones de un Estado moderno no pueden | darse semejantes autonomías, los círculos que corresponden a la decisión particular de un individuo están muy limitados. En nuestro tiempo, un general es un individuo que tiene gran

(22) Cfr. Homero, *Ilíada*, IX. 96, X. 3.

(23) Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 54-305, 8-:

(24) Con esta caracterización de Hércules, Hegel remite a Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), *Kurzgefaßte Mythologie oder Lel von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums*, 3ª ed. mejorada, Ber 1816, pp. 277-318.

(25) Firdusi (Abu l-Kasem Mansur; 93 1020), *Schanamah*, c. 1010 Hege apoya en el texto de Joseph Görr (1776-1848): *Das Heldenbuch d Iran aus dem Schah Nameh des Firdusi*, Berlín 1820.

podery en cuya decisióny espíritu se ponen los más grandes intereses, pero lo confiado a la determinación de su carácter particular es mínimo; los medios que necesariamente tiene para la ejecución no los crea él mismo, sino que se hallan en relaciones distintas a su individualidad.

Puede indicarse aquí en concreto una separación que, en nuestra cultura, nos es aún más cercana y esencial. Cuando actuamos, va de suyo que la acción sea considerada como acción del individuo, que pueda atribuírsele a él; y va igualmente de suyo que el individuo haya conocido el objeto y las circunstancias imperantes que le mueven a la acción. Ahora bien, si el hombre ha conocido todo esto correctamente y actuado al respecto, entonces le incumbe todo el alcance de lo
81 que | él ha hecho; pero si en esta objetualidad también se da una determinación distinta a la sabida por él, entonces el producto es de otra índole que el que está en su conciencia, atribuyéndose él entonces del resulto únicamente lo realizado conscientemente.

El carácter heroico no realiza esta diferenciación de tal modo, sino que responde en su autonomía de todo el resultado. Edipo ha matado a un hombre en una pelea, algo que en las circunstancias de aquel tiempo podía haber sucedido perfectamente sin ser considerado como un crimen. Él no sabía que este hombre violento que le obstruía el camino era su padre, ni tampoco que la reina con la que se casó era su madre, pero, tras hacerse manifiesta la desgracia, carga, en cuanto sujeto heroico, con las consecuencias de su primer
82 hecho y expía | el parricidio y el incesto.

Una segunda determinación que viene al caso, aun siendo entendida mediante otro tipo de representaciones, se da en el hecho de que el individuo heroico sea un hijo de familia, sin contraponer su personalidad individual a su vida familiar. Conforme a nuestras representaciones, legitimadas y habituales, el individuo es personalmente para sí, y ha de responder de su propia y particular acción; pero en la relación heroica no tiene lugar esta separación, sino que ahí aparece, por ejemplo, algo que llamamos una estirpe condenada, de tal modo que la culpa, el hecho de un antepasado en general, recae sobre su familia y se transmite a hijos y nietos. Puesto

que se considera a la familia como un gran todo, el aspecto de injusticia que posee esta representación se pierde.

El responder-por-sí conforme a nuestras relaciones parece corresponder a una gran autonomía del individuo,
83 pero esta | autonomía del individuo, que únicamente es per-
sonal allí donde cada uno en cuanto singular es sólo para sí, es al mismo tiempo meramente la autonomía abstracta de la persona; en cambio, aquella autonomía heroica es por tanto más ideal, ya que ahí no se pone únicamente a la persona como sujeto formal, sino al mismo tiempo al sujeto como ideal con su relación familiar.

A partir de esto pueden deducirse algunas consecuencias: una es que a las configuraciones artísticas en general, particularmente [en] el arte antiguo, les gusta trasladarse a los viejos tiempos míticos. Pero es el recuerdo quien ha contribuido a cubrir configuraciones y acciones de un modo general: para que ocurra una acción, para que exista una figura, han de darse una gran cantidad de pequeñas y singulares condiciones. La imagen del recuerdo es ya, sin embargo, la imagen de la representación que ha perdido lo momentáneo, lo contingente. Precisamente por eso aparecen historias y caracteres de la época antigua, porque pertenecen al recuerdo inmediatamente en la figura más general. Además, la circunstancia histórica de los tiempos antiguos, a diferencia de un [tiempo] civilizado, es de tal naturaleza que el individuo en cuanto tal todavía no está
84 enfrentado a lo sustancial, ético o jurídico como | una necesi-
dad legal de instituciones exteriores, con lo que al arte le es adecuado como exposición del ideal, es decir, de la idea real.

Una segunda consecuencia consiste en que como estamento del individuo se elige habitualmente el estamento de los príncipes. Pero esto no tiene, por ejemplo, un fundamento aristrocrático, [a saber] que interesen más los nobles como tales; es sólo que en el estamento más bajo donde el individuo, por lo que toca al modo de acción, se está más limitado, de manera que ello es apropiado para [la] comedia, en la cual se representa una autonomía que resulta nula y se anula en sí, mientras que los príncipes, dado que no hay nadie sobre la tierra que los pueda juzgar, pueden actuar libremente según su voluntad particular.

b. Situación

Ahora bien, lo segundo es que las figuras autónomas entren en relación entre sí y se pongan en relación. El abandono de esa calma, el hecho de que esté puesta la determinidad en ellas, ante la que luego reaccionan, lo llamaremos en general la situación. Los ideales en cuanto autónomos son generalmente figuras carentes de situación, pero en tanto que se mueven pasan a la manifestación determinada. Ahora bien, en primer lugar, la manifestación determinada puede ser del tipo que no se reaccione frente a ella, sino que únicamente permanezca como serena manifestación externa, e incluso que esté finalizada ya en su comienzo. En esta externa manifestación, que no turba la calma y beatitud de la figura sino que es más bien ella misma una consecuencia de esa serenidad, no hay nada verdaderamente serio, y puede designarse esencialmente como un juego.

Pertenecen a esto las múltiples coyunturas externas y modos
87 de | obrar en los que el arte griego expuso a sus dioses y
héroes; y es en la escultura, que no puede exhibir la acción como algo concluido, donde era especialmente elegida esta inocua situación, que se exterioriza. Particularmente Amor ha sido expuesto por los griegos en infinitas situaciones inocuas de ese tipo; tan pronto se le ve cabalgando sobre un leopardo en infantil alegría, como tallando su arco o afilando sus flechas, y cosas similares. El Mercurio de Pigalle en el jardín de Sanssouci[30], una obra de arte excelente, representa cómo Mercurio se sienta y se dedica a la acción totalmente anodina de atarse alas a los pies. Y, sobre todo en la escultura, esta situación es para la divinidad mucho más adecuada que aquella en la que Thorwaldsen ha configurado su igualmente conocido Mercurio[31], el cual, mirando a Marsias, alza una daga astutamente ocultada.

La expresión del Apolo de Belvedere, que se yergue airado
y al mismo tiempo sabedor de su victoria, es digna de admi-
88 ración, | pero esa excitación colérica no es la antigua genuina,
y por eso se ha tomado justamente como una obra posterior. También los sátiros y faunos han sido expuestos por los antiguos en juegos totalmente anodinos. Por ejemplo, un sátiro embriagado toma de la mano al joven Baco y lo contempla con infinita dulzura y gracia[32].

Las situaciones serias, sin embargo, son de tal índole que expresan una oposición, una vulneración, que no puede permanecer así, sino que debe superarse y reconciliarse. Ahora bien, estas situaciones, por lo demás, no son todavía acción,

(30)
La obra que menciona Hegel, del escultor francés Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), es una réplica a gran escala de una de las obras principales del artista, la estatua de mármol del Mercurio que se ata las alas talares (1744, París, Louvre), que en 1748 llegó a Sanssouci como regalo de Luis XV a Federico el Grande.

(31)
Bertel Thorwaldsen (1770-1844), *Mercurio motondo o Argos*, 1818

(32)
Hegel se refiere a la estatua *Fauno con Boco*, que vio restaurada en Múnich en 1815.

sino que están inmediatamente presupuestas, y sólo debe actuarse [reaccionando] sobre ellas, aunque ellas mismas, como en las trilogías de los antiguos, puedan ser resultado de una acción. La situación en la que debe disolverse la oposición es primordialmente un objeto del drama, en cuanto que es la obra de arte en la que se representa lo bello en su más alto desarrollo. Otras obras de arte son abstractas, pero la imagen de la escultura está en una autonomía tranquila o en una situación tranquila, mediante la cual no comparecen las grandes potencias espirituales.

89 La materia | puede, en efecto, representar acciones, pero sólo un único momento, no la explicitación del hecho con todas sus consecuencias. Ahora bien, en estas situaciones serias, conforme a la naturaleza de su determinación, reside al mismo tiempo una dificultad, dado que nosotros las hemos determinado como una vulneración de verdadera realidad efectiva, como una relación que no debe permanecer así, [ya que] lo bello es esencialmente lo [en] sí unitario, indisoluble, completo. Pero esta diferenciación puede también tolerarse únicamente con el fin de que la unitariedad, la armonía, se expongan como el resultado predominante.

Ahora bien, no se da, propiamente hablando, ninguna determinación firme de hasta qué punto pueda llevarse la vulneración, pues cada arte particular tiene sus propios límites. La representación, por ejemplo, puede soportar mucho más que la intuición. En la poesía, las discrepancias pueden llevarse hasta la fealdad, ya que ahí ésta se desvanece; pero en la pintura esto no puede admitirse, pues lo feo ético deviene a la vez feo físico y queda retenido en el lienzo. La gran tarea
90 del artista | es, sin embargo, que lo bello todavía se mantenga en la vulneración y pueda surgir de ella.

Si consideramos los momentos principales que contienen un antagonismo, sobresalen por ejemplo las siguientes determinaciones:

[1.] Primera situación. Colisión física

El primer antagonismo puede ser de tipo físico: una desgracia física, una enfermedad, la muerte. En la [tragedia] *Alcestes*, la situación consiste en la

enfermedad del rey Admeto[33], que, por tanto, sólo deviene interesante por la manera como ha sido concebida. Ahí está el esposo, el rey, que se encuentra enfermo, y la esposa, que desea alejar del esposo la desgracia y consagrarse en su lugar a la muerte. También en *Filoctetes* es el mal físico el fundamento de la situación; Filoctetes es abandonado por los griegos en Lemnos, y por ello sufre injusticia[34]. Sin embargo, esta situación de desamparo podría haber sido ocasionada por la envidia o el odio; la enfermedad es sin duda el pretexto para la situación, pero no la propia determinación de la misma. En y para sí, semejante mal físico no tiene sino un ínfimo interés.

2. Colisión natural de tipo superior

Una segunda situación a través de la que resulta una colisión puede originarse también de modo natural. Si, por ejemplo, hay dos hijos en una casa real, sin que esté regulado todavía quién haya de ser el sucesor en el
91 gobierno, | entonces, tras la muerte del padre, ambos hijos tienen derecho sobre el reinado, que en parte debe consistir en la herencia paterna, en parte en el Estado determinado necesariamente en y para sí. Así es la conocida situación en el círculo de la familia real tebana. Ahí, en efecto, ambos [hijos] habían equilibrado la contradicción mediante un pacto, pero la pasión se inmiscuye y destruye ese acuerdo arbitrario.

En las familias principescas de la Edad Media se dieron incontables desavenencias de este tipo, y en el cantar de gestas parsi, el *Shanamah*, la incesante colisión a través de todo el poema (en 60.000 dísticos) se origina al repartir [Feridún[35]] la Tierra entre tres hermanos, cada uno de los cuales pretende el territorio de los otros. En la base de estas situaciones se encuentra también, por tanto, una coyuntura natural, pero, a la vez, con ella se enlazan además intereses éticos, venganzas, la dominación de un territorio, el honor del jefe.

Una colisión similar aparece también en la historia real de Macbeth. Macbeth es el pariente más cercano del rey
92 Duncan | y, a pesar de que el rey tenía hijos, conforme al derecho de entonces es él quien posee el derecho más próximo al trono. Ahora bien, al nombrar Duncan a su hijo mayor duque de Cumberland, y designarlo con ello como sucesor al trono, Macbeth es agraviado, con lo que existe una justificación para su conducta frente al rey. Shakespeare omitió ese momento, en parte para describir lo atroz en toda su atrocidad, en parte para agradar al [rey] Jacobo, un descendiente de Banquo; pero, de hecho, habría sido preferible que ese lado de las determinaciones no se hubiera omitido. Así aparece como algo desatinado, incluso carente de sen-

(33) Hegel se refiere al prólogo y la exposición de la *Alcestes* (V. 1-76), el más temprano drama de Eurípides.

(34) Cfr. Sófocles, *Filoctetes*, 409.

(35) Feridún, sexto rey de Irán, una de las figuras principales del *Shanamah*.

tido, el que se represente que los hijos de Duncan tuvieran el derecho al trono y que ni Macbeth los asesine junto a su padre, ni los otros adultos pensaran en ellos tras la muerte del rey.

3. Una injusticia convertida en naturaleza

Una tercera situación que podemos considerar es una injusticia convertida
93 en naturaleza, algo que es en sí una injusticia, pero que | se ha constituido como un poder positivo e insuperable. Pertenecen a esto, por ejemplo, la esclavitud, los siervos de la gleba, [la] diferencia de los parias en la India, de los judíos en un Estado cristiano, la diferencia –en cierto respecto– según sea el nacimiento noble o plebeyo, y en conjunto las diferencias de estamento, ocupación o cultura. Se trata aquí de derechos, relaciones o posibilidades de obrar que conciernen al hombre en general y, por el otro lado, se presenta un obstáculo, una dificultad y el peligro a partir de un obstáculo que se opone como fuerza natural.

Ahora bien, esas diferencias son en sí correctas y necesarias, cosa distinta es que, respecto al individuo, estén ligadas esencialmente al nacimiento y se conviertan en diferencias naturales, pudiendo surgir aquí una colisión entre los derechos innatos y los adquiridos por cualidad espiritual. Pero [una] situación semejante es, en general, una situación desgraciada. Conforme a nuestras nociones, las diferencias de estamento no están ligadas al nacimiento, con excepción de los gobernantes y [los] que les rodean más próximamente, donde se exigen superiores consideraciones; por lo demás, la diferencia de nacimiento no constituye una diferencia esencial del estamento al que quiera y pueda pertenecer un individuo. Obtenemos con ello la correcta representación de que un estamento particular está unido con una acción, un modo
94 de pensar y una formación particulares, y que, | si un individuo debe poseer completa libertad para pertenecer a un estamento particular, tiene que ser adecuado al mismo por su habilidad y formación espiritual.

El amor, por ejemplo –y en él suceden la mayoría de las colisiones de este tipo–, no es ningún sentimiento abstracto, singularizado, sino que debe ser asunto de todo el ánimo, conectando con la entera naturaleza espiritual del individuo. Ahora bien, si vemos que la completa condición espiritual de dos individuos es recíprocamente inadecuada, esa inadecuación supone el obstáculo esencial propiamente dicho, y

cuando éste se olvida y una persona superior, tal vez debido a un sentimiento unilateral, pasa por alto todo el ámbito de lo que va ligado al sentimiento, entonces no podemos tildar esto sino de necedad. Pero allí donde el hombre está legitimado a [hacer] algo por sus convicciones y su formación, respecto a lo cual únicamente le obstaculiza una potencia natural, entonces exigimos que luche contra ello y lo venza; una relación donde este obstáculo sea insalvable aparece con razón como una situación que, aunque también sea ésa la costumbre y pueda pasarle a uno fácilmente por la cabeza, sin embargo es completamente antiestética y no bella.

Si ese poder natural es algo invencible y el hombre se ve
95 ante lo invencible, entonces su | racionalidad exige que se someta a lo necesario y desista de lo imposible. Renuncia así al interés que lo enlazaba con lo imposible y, en la medida en que se abstrae de ello, ya no tiene ningún poder sobre ello y ha salvado su libertad; pero si persiste en esa lucha, entonces no conoce su posición y sigue siendo algo dependiente de la necesidad, no libre.

La otra cara de esta relación es que el individuo puede afiliarse al partido de semejante injusticia convertida en naturaleza; y también esta configuración es asimismo algo antiestético. Hay aquí dos casos posibles: por un lado, alguien con buena fe puede, por ejemplo, mantener el derecho de las castas superiores, apareciendo por ello como antiestético, al sostener por ignorancia una cosa malvada en sí, mientras que el individuo autónomo debe saber que afirma algo verdadero en sí. Para aquellos que sostienen algo sólo con buena fe, la fuerza y el poder que tienen no son los del carácter con el que se oponen a lo contrapuesto, sino los del ordenamiento legal, universal. Sin embargo, en el arte exigimos un carácter inde-
96 pendiente, que | defienda sólo lo que él en sí mismo y por sí mismo reconozca como verdadero.

El otro caso es cuando un individuo, apoyado únicamente por una relación establecida en cuya validez su propio interior no cree ni una sola vez, impone una pasión particular. Éstos son, desde luego, caracteres completamente malvados, que carecen de toda dignidad y no pueden interesar en el arte. —Y es que en esa situación se da una escisión indisolu-

ble que no corresponde a lo que hemos solicitado de lo bello en general. Sin duda puede despertarse mediante ello el sentimiento de compasión, la indignación, al exponerse el hombre [como] fracasando en una injusticia absoluta, pero por lo que toca a la conocida expresión de Aristóteles de que la tragedia debe suscitar compasión y temor[36], entonces difícilmente puede producirse temor –pues una circunstancia razonable no suscita tal cosa– y menos todavía respeto, ya que se es consciente de la injusticia de un poder semejante.

4. Colisión por el acto de un hombre

97 Una cuarta colisión consiste en un obstáculo, una | vulneración producida por el acto de un hombre. Pertenece a esto en primer lugar lo que ya se ha mencionado, que un hombre, inconscientemente, haga alguna cosa que se muestre como vulneración de algo que ha de respetarse esencialmente. Tal antagonismo entre lo que se cree haber hecho y lo que efectivamente se ha hecho aparece en los dramas de Sófocles: *Edipo* y *Áyax*. Pero lo que se consuma así por el hombre debe ser algo que de hecho él ha de respetar de modo razonable; supersticiones u opiniones falsas no tienen ningún interés y no pueden inmiscuirse aquí.

Ahora bien, en tanto que esta vulneración se lleva a cabo dentro del sujeto mismo, a ella le sigue la vulneración de algo objetivo, donde el hombre por una acción cualquiera suscita una relación cualquiera contra sí y entra en lucha con una potencia ética. Ésta puede ser primero cierta violencia en general, algo natural, humano. La guerra de Troya tiene su inicio en la pasión del amor, que mueve a Paris al rapto de
98 Helena; el comienzo de la *Ilíada* lo constituye | la vulneración del sacerdote de Apolo[37]. Orestes mata a su madre porque ella perdió el respeto ante el esposo y rey, le fue infiel y lo asesinó; a Agamenón, sin embargo, lo asesina Clitem-nestra porque él había sacrificado a su hija[38]. En *Hamlet*, al padre de Hamlet lo mata el siguiente rey, en el *Sakuntala*[39] la vulneración consiste en que Duschmanta abandona a Sakuntala. –

Una vulneración de otro tipo es la vulneración de algo sagrado en y para sí, o de algo que un determinado pueblo toma por sagrado. En el *Mahabharata* hay un episodio [tal con] Nala[40]. Nala se ha casado con una princesa que, con muy buen gusto, le había elegido por marido porque únicamente él se mantuvo firme sobre sus pies, mientras que los demás pretendientes –genios– flotaban en el aire. A pesar de los

(36)
Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1449b25.

(37)
Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 8-100.

(38)
Cfr. *Las Coéforas* y *Agamenón*, primera y segunda parte, respectivamente, de la *Orestíada* de Esquilo.

(39)
El *Sakuntala* es uno de los tres dramas conocidos del poeta hindú Kalidasa (s. V d.C.).

(40)
El *Mahobharata*, compuesto por más de 80.000 versos, es el poema épico nacional de los hindúes.

ofendidos espíritus que buscan venganza, la pareja vive feliz
99 muchos | años, pero finalmente Nala comete el delito de pisar precisamente en el lugar donde había orinado, y cae en poder de un genio malvado que le induce a perder en el juego toda su hacienda y bienes, lo separa de su esposa y deja que se consuma largo tiempo en la desgracia, hasta que finalmente recupera su antiguo honor. Naturalmente, esto a nosotros nos parece disparatado y ridículo, pero para los indos aquel acto era la vulneración de algo sagrado. –

Además, la vulneración no necesita ser exactamente directa, sino que también puede consistir en un acto legítimo en sí, pero que se complica con otras relaciones. El amor de Romeo y Julieta está ligado a la hostil separación de sus respectivas familias. – Por lo demás, de estas situaciones hay tantísimas que no cabe exponerlas más extensamente. También
100 depende en gran medida del tipo particular | de obra de arte; en el cuento, por ejemplo, están permitidas todas las situaciones, que sólo sirven para despertar una oposición humana, en el drama el campo es mucho más limitado. – Ahora bien, pasamos inmediatamente a la tercera sección de esta parte, la:

[c. Reacción frente a la situación]

Aquí se contraponen la diferencia del ideal y el ideal determinado. La determinidad aún debe tener en sí un permanente ideal y verdad; la idea tiene que darse en ella en alguna forma. El objeto debe ser racional en sí, incluso en su oposición debe mantener el ideal. En esta idea se presentan las potencias universales; son ideales determinados, por lo que también puede haber ahí una oposición. Fama, amistad, dignidad, estamento, riqueza, amor, – todo eso se abarca bajo ello: son las potencias racionales del ánimo humano en general, que el hombre en tanto que hombre debe reconocer. Por eso no pueden ser meras potencias positivas, que fueran de
101 suyo injustas, y que luego se hicieran justas. | Así, la esclavitud o la servidumbre no son estéticas, sino algo indignante para el ánimo.

En las tragedias de los antiguos encontramos situaciones similares, por ejemplo los atroces sacrificios humanos, que sin embargo aparecen como una potencia que no se hace valer: Ifigenia fue salvada[41]. Otras potencias, la maldad, la infamia, no son verdaderas potencias que tengan un lugar en lo estético. En Homero no aparece ningún malvado; por contra, en *Lear* aparece el puro mal llevado hasta el horror. Lo substancial y divino únicamente puede representarse en

(41) Cfr. Euripides, *Ifigenia en Áulide* (405 a.C.)

cuanto siendo para sí, para la imaginación, como los dioses de los antiguos. El diablo es una situación malvada y no puede situarse al lado de los dioses, pues él desea el mal. Igualmente, también las furias del odio o la fama son sólo potencias formales, sin contenido. En Homero, los dioses se enfrentan, toman parte en la batalla y la lucha, pero ellos son
102 los que impulsan, no los que actúan. | El actuar corresponde al hombre, pero es preciso que las potencias se activen.

En la tragedia de los antiguos y en Homero el hombre no aparece libre, ni lo divino como potencia interna, peculiar. Este inconveniente debe ser superado por el poeta, de modo que el hombre aparezca como autónomo. Cuando se dice que Eros, Júpiter o Venus han ordenado esto o aquello al hombre, entonces éste se limita a obedecer, apareciendo como un mero instrumento. En tales relaciones se ubica la superstición propiamente dicha, y ésta se opone a toda autonomía. El diablo o un espectro hacen al hombre exigencias que él obedece, pero la tarea del poeta consiste en mostrar cómo en esto es el ánimo humano lo único puesto de manifiesto.

Estas potencias, cuando logran su activación en el hombre, las llamamos habitualmente pasiones o, mejor, *páthos*. La pasión lleva consigo la determinación suplementaria de encerrar en sí un contenido que incluye algo insolente, bajo. *Páthos*, por contra, tiene un sentido general, es la potencia
103 que | mueve al ánimo humano y no [es] en sí nada censurable, sino un momento de la racionalidad. Orestes no mata a su madre por pasión, sino con meditación perfectamente serena, a fin de vengar a su padre. Los dioses mismos no tienen *páthos*, son impasibles, los conflictos entre ellos contienen algo irónico, su guerra algo simbólico. El *páthos* radica en el sí mismo del hombre, y tales pasiones constituyen el centro del arte. Se toca una cuerda en el hombre que resuena en cada pecho, se excita algo en el hombre que cada cual debe reconocer. El sentimiento patético puede tomar como ayuda a la fantasía, pero es él lo que conmueve al espectador u oyente. En lo lírico y lo épico, el pecho debe conmoverse esencialmente, debe producirse una emoción, una simpatía.

El *páthos* es el dominio peculiar del arte. Las configura-
104 ciones naturales | son sólo algo subordinado, y también por

eso la pintura paisajista está por debajo de la pintura histórica. El *páthos* debe ser algo verdadero, no una manía que pueda conquistar a un hombre. En la época moderna se ha pasado a una reflexión infinitamente grotesca; muchas cosas deben causar efecto mediante su disarmonía. El *páthos* tampoco debe ser de tal tipo que se apoye en una convicción. Los intereses científicos y religiosos son importantes en sí, pero no son intereses patéticos, ya que el conocimiento de la ciencia no es algo que exista en general, pues se necesita mucho esfuerzo para alcanzarlo. También los intereses religiosos son de tipo complicado como para, por ejemplo, expresarlos en un cuadro, pues la base es la convicción. Por contra, lo completamente universal, la fe en Dios, es una potencia universal en el pecho del hombre.

105 Si | quisiéramos hablar del número de las pasiones humanas, encontraríamos que su ámbito no es demasiado grande. Amor, desgracia, heroísmo, etc. constituyen la esfera del contenido patético. Este *páthos* debe corresponder a un alma rica en sí, en la cual se concentre; [pero] no debe [sólo] estar concentrado en ella, no ser meramente intensivo, sino que también debe [ser] extensivo. Supone una gran diferencia que el *páthos* se contenga concentradamente o si más bien se despliega, conectándose a menudo con la nacionalidad. –

Goethe es menos patético que Schiller. Aquél tiene en sus poemas el modo intensivo que corresponde más a las canciones, como un suspiro que sólo cabe expresar imperfectamente. Los antiguos son mucho más patéticos, exponen el *páthos* en su profundidad. Cuando el pecho no posee la libertad para expresar sus sentimientos, entonces se ve perturbado por la conciencia: Claudius caracteriza a Voltaire y a Shakespeare diciendo: «El uno es lo que el otro parece»[42]. El *páthos* debe mostrarse como algo concreto, y esto nos con-
106 duce a lo | que llamamos *carácter*.

3. Carácter

El *páthos* motiva al hombre, al sujeto. Lo concreto es la subjetividad verdadera, una totalidad en general. El hombre como totalidad es un conjunto de propiedades; por así decirlo, le pertenecen muchos dioses, a todos los cuales encierra en su interior; son partes constitutivas individualizadas del

(42) Matthias Claudius, *Asmus omnia sua secum portans*, 1775.

hombre. En Homero vemos cada uno de los caracteres simples en todo un conjunto de determinaciones; Aquiles es el más valiente, el más joven, pero no por eso carece de otros aspectos: ama a Tetis, su madre, a su Briseida, recuerda con tierna emoción a su anciano padre, manifiesta el más hermoso afecto ante su viejo criado, es el amigo más íntimo, alguien respetuoso con los ancianos. Es, además, cruel y vengativo, aunque también blando, como cuando al visitarle el anciano Príamo le tiende ingenuamente la mano que le ha matado al hijo[43]. Aquiles no es, por tanto, lo abstracto de una pasión singular, como tampoco Agamenón, Diomedes y Héctor: son caracteres vivos. Esta multilateralidad engendra la vitalidad en la exposición en el epos.

107 En el drama, entonces, la individualidad entera no tiene | ocasión de exponerse multilateralmente. Las obras escultóricas son a este respecto las más abstractas. Aunque también en la tragedia se exprese sólo *un páthos*, así como también en lo lírico sólo *un* estado anímico, *un* sentimiento, todo eso debe exponerse rica y profundamente. La viva fantasía debe ligarse a todo, una viva elocuencia y profundos pensamientos tienen aquí su lugar. Si no se despliega *un* carácter, *una* individualidad en toda su plenitud y riqueza, sino que se muestra un aspecto múltiple de los sentimientos, entonces obtenemos algo incoherente que se disgrega. El carácter es la consecuencia de una multiplicidad y racionalidad vivas. Aquiles tiene un profundo sentimiento hacia su padre, su madre y su amada, y si lo vemos cruel frente a Héctor, ello supone una inconsecuencia para el entendimiento, pero no para la vitalidad.

Así también los caracteres de Shakespeare parecen inconsecuentes para el entendimiento, y las singularidades de los mismos incompatibles; pero el hombre une en sí todas las contradicciones. *Éste* es el carácter rico, que soporta en sí las contradicciones y tiene fuerza para luchar contra ellas. En la tragedia francesa habitualmente predomina el esplendoroso *páthos* de la colisión entre amor y honor; pero cuando ambos se sitúan en el mismo ánimo resulta algo que no cuadra, algo que se opone a la resolución.

También es un carácter débil el que se deja convencer por alguien para un acto y echa la culpa resultante a otros. Una incontinencia del carácter distinta ha surgido en la época moderna, la *sensiblería*: una debilidad, una escisión que se ha limitado a tomar una forma nueva. Así, el *Werther* de Goethe rebosa belleza de sentimiento, aunque es un carácter

(43)
Sobre Tetis, cfr. Homero, *Ilíada*, XVIII. 52-64; sobre Briseida, cfr. *Ilíada*, I. 184, XIX. 246; sobre el padre, cfr. *Ilíada*, IX. 252; sobre Príamo, cfr. *Ilíada*, XXIV. 468-571.

108 enfermo que | se hace querer por [el] refinamiento de su espíritu, pero que no lo eleva sobre la singularidad de la pasión. Esta debilidad del alma ha tomado posteriormente una forma distinta, que se conoce bajo el nombre de *belleza del alma*; los sujetos comportan en sí una nobleza y excelencia que, sin embargo, se opone a la realidad efectiva en una relación errónea. La susceptibilidad fácilmente irritada lesiona por pequeños inconvenientes la exquisitez de lo interno; todo amor y amistad desaparecen por el nimio comportamiento de los otros. Es un tormento de la reflexión, una morbosidad del ánimo.

Esta exquisitez de lo interno toma a menudo otras formas; a ello pertenece lo mágico, el destino o lo demoníaco, donde un individuo, que debiera ser vivaz, se representa algo distinto, un más allá que determinara en él tal o cual cosa. Lo llaman el oscuro destino, cuando es algo vano y vacío. Parece cosa muy distinguida, pero en realidad es muy grotesco – como en las representaciones de Hoffmann[44], en donde predomina lo mágico y lo escalofriante. También viene aquí al caso la clarividencia, que en la época moderna ha pasado a ser algo muy común. En el *Attinghausen* de Schiller, el vaticinio está en el lugar correcto: el anciano, al final de su vida, divisa en el futuro el destino de su patria[45]. –

La unidad del carácter es destruida sobre todo por la ironía, pues hay malentendidos en ella. Una falsa teoría ha llevado a asumir que se destruya un carácter en sí mismo; el carácter se presenta con una determinidad, pero pronto vacila, se disgrega [de su determinidad] y se muestra en su nulidad. A los caracteres de Shakespeare se les ha querido entender de este modo y, por ejemplo, se ha tildado a la esposa de Macbeth de ser digna de amor; pero Shakespeare odia toda insuficiencia de los caracteres, que en él están fir-
109 memente determinados. | A Hamlet no le resulta claro lo que quiere hacer, pero sí lo que él es. Semejante vacilar de los caracteres se ha llamado la espectralidad de los mismos. Pero lo ideal es que en el hombre la idea sea efectivamente real, una unidad en sí misma que se opone completamente a lo espectral.

(44)
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,
1776-1822.

(45)
Cfr. Friedrich Schiller, *Guillermo Tel*
IV. 2, V. 2386-2451.

4. La determinidad exterior

Otro aspecto, el cuarto, de la objetividad de la obra de arte es la determinidad exterior. La idea como algo real en el sujeto humano es el ideal, pero éste debe aflorar más aún, y a ello corresponde una determinidad exterior de la más variada índole. Aquí es donde acaece lo local, y cada paso y pormenor se convierte en algo determinado. Más precisamente, [conciernen a esto] las relaciones de mando y obedeciencia, familia, costumbre, tipo de vida, riqueza. Si nos atenemos a una representación nebulosa de la idea, surge algo enteramente arbitrario. Cosa principal es que, refiriéndose a la exterioridad, la figura se encuentra a sus anchas. Unas ramas del arte tienen más [que ver con] esta exterioridad, como la poesía y la pintura, otras menos, como la escultura. Homero es riguroso en este sentido: los campamentos, los armamentos o la posición [son minuciosamente descritos][46]; en el *Cantar de los Nibelungos*[47], [por contra], hay muchas lagunas [a este respecto]. – Forma parte de esto:

a. La naturaleza circundante exterior, y no [por cierto] el cielo y la tierra vacíos sobre los que se movieran los actuantes, sino un lugar determinado. Esperamos que la condición exterior y el carácter general coincidan; al árabe sólo se le entiende con sus tiendas, sus caballos y su hospitalidad. Así [se exponen también] los héroes de Ossian, cuyos actos y sentimientos armonizan con los brezales, arrecifes y nieblas, con esa naturaleza elemental[48].

b. La relación de las circunstancias naturales, en cuanto que el hombre se apropia de la naturaleza: el hombre es dependiente de la naturaleza en sus casos singulares, a los que convierte en medios para sí, a fin de liberarse con ello de la penuria y de hacer soportable esa dependencia. Corresponde a la relación estética el alejar la penuria y el que la naturaleza le conceda amistosamente al hombre lo que necesita; y por otro lado, que él lo haya alcanzado mediante su entendimiento; éste último aspecto es igualmente esencial. Se ubican aquí las necesidades de la vida, y también los fines sobre los que se apoya su prosa. Corresponde además a esto un estado universal tal donde la penuria se supera y aparece
110 la abundancia, | por ejemplo, el adorno, el ornamento. Al poeta y al artista figurativo no tiene que faltarles, con ello, procurar semejante adorno, que no es una mera necesidad. Palas Atenea era de marfil y estaba adornada con oro y piedras preciosas; las naciones quieren ver su propia riqueza en las imágenes de los dioses. –

(46) Véase, por ejemplo, la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (XVIII. 468-608), o la de la casa de Ulises en la *Odisea* (XVII. 85-100; XVIII. 302-311; XIX. 53-64; XXIII. 190-201 [cama]).

(47) El *Cantar de los Nibelungos* es un poema épico alemán de alrededor del año 1200.

(48) Cfr. Johann Gottfried Herder, *Homero y Ossian* (1795), de donde toma Hegel la caracterización de héroes.

En el estadio civilizado hallamos una amplia y prolija conexión entre las necesidades y las dependencias de otros. Lo que cada uno necesita para sí sólo en parte está [producido por] su [propio] trabajo. Cosa distinta sucede en la estadio heroico, tal como lo vemos en Homero. Los héroes preparan ellos mismos todo lo que necesitan; vemos en ellos cómo se alegran de su posesión, obra de sus manos. En el epos, los medios naturales están ya subordinados, al igual que en el idilio. –

Hay otras muchas modificaciones entre estas exterioridades, como los dioses, el derecho, la ley, etc., y las artes se refieren a esta peculiaridad. – El artista trata a menudo objetos que corresponden a un tiempo distinto, y debe distanciarlos del presente, aunque él mismo pertenezca a su tiempo y su cultura; tiene las modificaciones completamente diferentes que las que corresponden al individuo que trata. Por eso debe conocer minuciosamente las coyunturas externas. Asimismo, el artista ha de atender al público; lo más a mano es ahí [el material] de su [propio] tiempo [y] sus caracteres pueden ser inmortales por los siglos de los siglos. [Por supuesto, también] surgen aquí colisiones sobre hasta qué punto un poeta puede adaptar su exposición a un tiempo más cercano o a uno más lejano.

Los franceses no prestan atención a que los caracteres romanos, griegos, egipcios o chinos se ajusten a su tiempo correspondiente, sino que todo parece francés, incluso en el vestuario. Aquiles o Alejandro [aparecen] con peluca y delicados espadines. Ahí, la apropiación del tiempo antiguo para
112 el |[49] público está llevada hasta el extremo. – También en Alemania, en el caso de Hans Sachs. Dios Padre imparte clases a Caín y Abel, catequizando sobre los diez mandamientos. [Algo similar aparece también en la exposición de la] Pasión de Cristo: Pilatos parece un funcionario, y los soldados ponen de manifiesto la vulgaridad de aquel tiempo al ofrecer a Cristo un pellizco de tabaco; y, al rechazarlo éste, se lo meten a la fuerza en la nariz, con lo que el pueblo se lo pasa en grande, aunque la devoción religiosa mantenga completamente imperturbada su plena vitalidad[50]. [Pero esto es una] exposición carente de gusto; domina un con-

(49)
La paginación del manuscrito omi erróneamente una página, por lo que a partir de aquí la numeració no es la correcta.

(50)
Hegel se refiere a Hans Sachs (1494-1576), *Comedia. Die ungeleichen kinder Eve, wie sie Gott, der Herr, anredt; hot XIX person und fünff octus des Hons Sochs. [Sehr herrliche schöne una wohrhoffte gedicht, geistlich una weltlich, allerley ort, ols ernstlich trogedien, liebliche comedien [...]* *durch den sinreichen und weyt berümbten Hons Sochsen, ein liebhaber teudscher poeterey.* Nürnberg, 1558.

traste entre la peculiaridad del material y aquello que se deja pensar y actuar, por lo que lo religioso, el contenido propiamente dicho en general, se convierte en algo burlesco y absurdo. –

Una cosa es la obra de arte para el erudito y otra distinta para el pueblo; por eso, el aspecto exterior de la figura no debe ser buscado mediante el atajo del estudio, sino ser algo inmediatamente disfrutable e inteligible. Así, exclamaciones [como] «Oh, Júpiter» no son agradables de oír; sacerdotes del oráculo, ángeles o videntes son un medio deplorable, especialmente en la ópera. Lo histórico sólo es lo nuestro cuando ha sucedido en la nación a la que pertenecemos. Ahora bien, no debe proceder de tiempos demasiado remotos y alejados sino, como el *Cantar de los Nibelungos*, tomarse del propio fondo y suelo originarios, aunque ahí de nuevo los intereses de los hunos y los burgundos están separados de nuestra circunstancia. Lo mismo sucede con la *mitología nórdica* que en vano quería promover Klopstock[51].

Los poetas nacionales fueron también grandes poetas bajo este aspecto de que el entorno, que pertenece a la figura del ideal, fuera inteligible para su pueblo. Camoens cantó las gestas de los marinos portugueses, la *Henriade* glorificó a
113 Francia, la *Gerusalemme* de Tasso la causa universal | del cristianismo[52]; nosotros en Alemania somos más o menos los archiveros del mundo civilizado, estamos como en casa en todos los modos de lo histórico, en todas las épocas y pueblos. Esto es honroso como conciencia erudita, pero hay que evitar que se conviertan en cosas nuestras historias muy antiguas y ajenas; los poemas iroqueses, por mucho que sean adecuados a las costumbres de los iroqueses, les resultan ajenos al público. *La historia exterior, por tanto, debe interesar sólo de por sí, o en caso de que se elija algo ajeno, ello debe ejercer simplemente de marco exterior para situar el páthos.*

Sobre todo en lo épico es necesario un material exterior, y por eso ahí el mayor peligro es que carezca de interés. En lo dramático la realidad externa es lo más insignificante, pues todo lo que se dice debe entenderse inmediatamente; no es más que un nombre extraño para personas que en general nos son perfectamente conocidas. – Todas las naciones tie-

(51)
Friedrich Gottlieb Klopstock (172
1803).

(52)
Luis de Camoëns (1524-1580), *L*
Lusiadas, 1570; Voltaire (Françoi
Marie Arouet, 1694-1778),
Henriade, 1729; Torquato Tasso
(1544-1595), *La Jerusalén libera*
1581.

nen el derecho a reafirmarse ellas mismas en lo que exponen como obra de arte, y espectadores y lectores pueden exigirles que la obra de arte sea presente, autóctona y viva. En ese caso, los eruditos no deben tomar parte como eruditos, sino también como pertenecientes al pueblo. En lo dramático, muchos temas los eligen artistas de diferentes naciones, pero cada uno los trata individualmente. Ciertamente puede decirse que lo que es bello, excelente, lo será también en todas las épocas, pero esto son expresiones abstractas. El ideal es lo bello, en efecto, pero lo bello que aparece y, puesto que aparece, pasa a la exterioridad, donde aquéllos para los que aparece deben verlo como propio.

Sin embargo, de esto no debe deducirse que lo más ventajoso sea elegir materiales del tiempo presente, dado que para ese tiempo se echa de ver inmediatamente inteligible todo lo restringido de la situación. Kotzebue, Iffland[53] y otros han producido ciertamente gran efecto representando hoy día relaciones civiles en toda su crudeza, pero para el ideal lo
114 único que interesa | es alejar ese sistema de la dependencia de la circunstancia exterior, y por eso es aplicable trasladar el material a épocas antiguas, donde, debido a la oscuridad, figura y acciones aparecen más autónomamente.

B. La obra de arte en su subjetividad

Ha de hablarse en primer lugar de la obra de arte de manera subjetiva, es decir, en tanto que producto del artista; de la obra tal como está en el sujeto creador, en el genio del artista; de la obra en cuanto que todavía no ha aflorado. Ahora bien, este aspecto subjetivo ha de mencionarse únicamente con el fin de excluirlo, pues no tiene ningún interés para la consideración.

1. Subjetividad del artista

No obstante, hay que considerar algunas determinaciones. Frecuentemente se habla de ello y se desea saber qué ha sucedido en el artista, cómo lo ha hecho, a fin de obtener una receta sobre en qué coyunturas debería colocarse el sujeto si quisiera producir algo semejante. [Así, una] carta de Rafael [donde escribe éste] cómo él se ha hecho una idea[54]. Al Ariosto se le preguntó que de dónde sacaba toda la condenada historia[55].

(53)
August von Kotzebue (1761-1819) escribió numerosas piezas teatrale que, entre 1795 y 1825, represent ban alrededor del 25 % del repert rio de la escena alemana. August Wilhelm Iffland (1759-1814) fue uno de los más importantes rivale de Kotzebue. Sobre ambos puede consultarse texto y notas *ad hoc* en: Perrault/Tieck, *El gato con botas*, de este mismo sello editori

(54)
Hegel remite a la famosa carta qu Rafael escribió en 1516 a Baltasa Castiglione.

(55)
A propósito de su *Orlando furios*

Se pregunta además: ¿de qué facultad del espíritu procede esto? ¡De la fantasía! [Se] ha hablado mucho de hasta qué punto deben también desempeñar un papel el entendimiento, la razón, el corazón o el ánimo. No hay que considerar tan aisladamente a la fantasía. Ella es, en efecto, la facultad de la producción artística; [es la facultad] de llevar inmediatamente un contenido, [más exactamente: un] contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representa-
115 ción. | El artista posee razón y reflexión, debe haber conocido bien el *páthos*, que [pertenece] esencialmente a su objeto y que es lo esencial en y para sí. No hay ligereza en la fantasía; se observa en Sófocles y en los grandes que han ponderado plenamente lo verdadero, que es lo que conmueve. Esto es razón y entendimiento, ánimo, corazón, memoria.

La autonomía en la producción, la libertad de la obra, es lo que se ha llamado genio. En la obra de arte desempeña un papel especial la naturalidad del talento, pues aquélla posee el elemento de la exposición sensible, el lado de la naturalidad: que la idea no se dé en el modo del pensamiento, sino que esté íntimamente unida con el modo de la exterioridad. En los profundos pensamientos del artista no debe quedar suprimido el pensar, sino que hay que atender al hecho de que el pensar se configura de inmediato, y es precisamente eso que se configura en el artista lo característico del genio artístico.

El artista subjetivo tiene la profundidad de su ánimo y la
116 necesidad de expresarlo. | El órgano con el que expresa lo que está en él es una figura. Por eso los grandes artistas poseen gran facilidad en la técnica. Lo que un artista toma entre sus manos se hace en él una figura que se crea; primeramente, en una [consideración] superficial, [pertenece por tanto al artista la] facilidad en la formación, pero la vitalidad es sobre todo el carácter de la genialidad de un artista.

Al estado del artista se le llama estado de *inspiración* [o entusiasmo]; ¿cómo se produce? No es un escalofrío, no es sólo un calentón de la sangre; [también] mediante el champán se puede alcanzar una viva vivacidad, pero con ello sin más no se consigue nada. Un poeta francés [estuvo] en una bodega con seis mil botellas de champán y, sin embargo, no produjo nada. Inspiración no significa algo así como estar

lleno de la cosa y tener el impulso de expresarla. Si, rebosante de contenido, extermina con ello el contenido profundamente pensado, en sí representado, entonces el artista olvida su particularidad, y él como sujeto es sólo el Yo que es la forma de este contenido; la inspiración no es el expresarse-a-sí-mismo, sino el olvidarse en la cosa, obtener la
117 elevación en ella y ser el yo vivo | del expresar de la cosa.

La objetividad de la exposición [es] un término habitual. [No significa] más que exponer la cosa como tal, no la reflexión ni los pensamientos particulares o los modos de sentir particulares, sino que la cosa como tal ha de trasladarse viva a la representación, a la intuición. Puede apuntarse sobre ello: primero, no ha de entenderse con esto la vulgar realidad efectiva exterior, cosa que puede exigirse a menudo, pero sin razón. Si se busca esa objetividad, entonces la tuvo Kotzebue [mediante el modo como expuso] el contenido en figuras, en configuraciones, que poseían perfectamente esa ordinariez y exterioridad natural; eso lo consiguió, pero a la exterioridad le falta lo verdadero, el ideal; lo objetivo ha de verse depurado en la exposición.

Cuando se representó por primera vez *Guillermo Tell* había de ochenta a cien estudiantes suizos en Jena; no les gustó[56]. A pesar de que Schiller [también] se tomó mucho trabajo para
118 imitarlo [todo] en detalle, | los suizos no encontraron que los suizos fueran genuinos, sinceros. Esta objetividad habitualmente gusta a los hombres, e incluso en algunas obras de Goethe –las juveniles– la objetividad de la exposición a menudo está muy marcada, pero de un modo que, de hecho, sólo es realidad efectiva vulgar; frecuentemente se la llama vitalidad. En *Götz von Berlichingen* se da esta inmediatez de la exposición; el señor Friedrich von Schlegel y el señor Tieck lo han celebrado[57]. (Después, Goethe introdujo escenas románticas; sobre el escenario, semejante objetividad salta a la vista como algo insignificante que no vale la pena expresar. Ya el comienzo [de *Götz von Berlichingen*] es muy natural: aparece en el escenario, con gran aparato, y un escudero dice: «Otro vaso de brandy», etc., parece algo muy pobre).

Esta objetividad de la exposición puede suponer además que la interioridad que comporta sólo esté insinuada, que no

(56)
El estreno de *Guillermo Tell* tuvo lugar el 17 de marzo de 1804.

(57)
Cfr. Friedrich Schlegel, «Ensayo sobre el estilo diferente en las obra tempranas y tardías de Goethe», *Athenaeum*, 1800, 3. Bd. 2. Stk.

sea exterioridad completamente vacía, sino que el senti-
119 miento no se | muestre exteriormente, no pueda llevarse hasta la elocuencia del *páthos*; esta objetividad aparece especialmente en las *canciones populares*; [la exposición es] enteramente exterior, donde, sin embargo, se insinúa un profundo sentimiento interior. Tal tipo de objetividad es adecuado para esta esfera; se trata del nivel donde el arte todavía no ha llegado a explicitar lo verdadero interior, sino que sólo puede subrayarse de modo imperfecto. Goethe tiene excelentes poemas de esta índole: voces, gritos o dolor aludidos mediante signos exteriores; muy profundamente: esta forma tiene su lugar en escenas donde intervienen hombres incivilizados. Por ejemplo, «allá arriba, en aquella montaña, me detengo alguna vez»[58]. Su dolor viene expresado sobre todo mediante rasgos de la exterioridad.

Hay una objetividad donde la situación se forma de modo totalmente exterior, que se convierte en algo completamente
120 bárbaro. | Goethe ha elogiado mucho un poema de *El cuerno maravilloso del muchacho*; un tamborilero debe ser ahorcado: «Oh, patíbulo, tú, alta mansión; adiós, Señor Sargento»[59]. Goethe lo califica de totalmente delicioso. «El ramo que corté, me inclino mil veces, lo he apretado contra el corazón, cientos de miles de veces»[60] – algo obtuso, concentrado en sí, sin dejar que se tome conciencia de lo esencial del *páthos*. En Schiller, el *páthos* se expresa del modo más espléndido.

La exigencia de objetividad de la exposición está conectada con lo romántico y la ironía. La exposición debe ser objetiva; en lo romántico se representa más bien una serie de contingencias exteriores, las cuales, sin embargo, forman una conexión esencialmente interior que no aparece. Si se conecta esta objetividad de la exposición con la ironía, su único sentido estriba en que se muestra sólo lo exterior, y se deja al lector adivinar todo lo que ahí haya de profundo; pero
121 esto el poeta siempre lo retiene | para sí, imaginando que en ello yace lo más excelente y que lo supremo no se deja expresar. Muchas veces se ha hecho valer como verdadera poesía, como poesía de la poesía, aquello que constituye una combinación de exterioridades, donde el arte debe consistir en tomar el pelo al lector y que éste tenga que adivinar. Esto es a

(58)
Goethe, «El lamento del pastor», 1802.

(59)
«El tamborilero», en: Ludwig J. Arnim y Clemens Brentano, *El cuer-no morovilloso del muchocho*, 1806-1808.

(60)
Goethe, «Saludo florido», 1810.

menudo la prosa más vulgar, más insignificante. El señor Friedrich von Schlegel durante algún tiempo tuvo la ocurrencia de ser un poeta y produjo poesía; pero en la obra de arte nada debe dejarse atrás, nada debe permanecer escondido, sino que tiene que ser expresado y, si no expresa nada, ello prueba únicamente que no tenía nada en sí.

[2. Manera]

En segundo lugar [hay que mencionar la] *Maniera del artista*, [ésta es] su peculiaridad en general; [es] lo particular [y] se refiere más bien a lo técnico. La verdadera manera, [la] gran manera, no es tal. En las exposiciones de Homero, Sófocles o Rafael, la particularidad del sujeto ha desapa-
122 recido; el asunto es tan dominante que la peculiaridad del artista no | aparece. Él no ha introducido nada de su particularidad, sino que únicamente ha devenido un órgano formal del contenido, del material. La manera propiamente dicha es lo particular, que no se añade por la exposición esencial del contenido, de la naturaleza del objeto, sino por el artista como tal. En la música es una cierta tonalidad, [un tipo de] soltura para exponer [el] carácter [en] el género; la manera, por tanto, no se refiere al todo. [El] pintor paisajista o el pintor histórico no es, por ello, un manierista; se refiere sin embargo al aspecto de lo técnico, de lo exterior. La pintura tiene que ver más con lo sensible; el manejo del pincel aún puede reconocerse, crea una apariencia peculiar. Los tratamientos de los colores son aspectos particulares; cada artista tiene una particular tonalidad del color, maneras, aficciones particulares. En especial, la manera –que es una soltura del artista para presentar estos aspectos exteriores– no tiene en cuenta tanto la expresión de la objetualidad, como su costumbre de exponer tales aspectos.

La maniera conecta con la originalidad – la verdadera objeti-
123 vidad de la obra de arte. Se | confunde a menudo con la particularidad y se opina que mediante ella un artista destaca como original. Tener una particularidad es fácil. Pero lo enteramente particular es lo sencillo; y ante todo por ello destaca el artista. Originalidad es que únicamente se vea la cosa, lo objetivo, no al artista. En Homero no se ve al poeta particular, sino la cosa, este modo de presentar la cosa. Sófocles o Shakespeare son originales precisamente porque exponen sólo la cosa.

Especialmente lo humorístico se da el aire de originalidad, pues tiene que ver con la ocurrencia, con el ingenio; se trata de la ruptura del sosegado progreso mediante una ocurrencia o [un] sentimiento; esta interrupción corresponde al sujeto. Por eso es sencillo situarse en lo humorístico; se

renuncia a la cosa, a un todo sólido que se exponga autónomamente para sí. Con humor todo puede disculparse, pero fácilmente puede volverse un desatino que ronde lo opuesto y
124 | devenga superficial y ramplón. La verdadera originalidad se muestra en que la obra de arte es la creación de un espíritu, en que mantiene esa estrecha conexión con lo uno que ha de desarrollarse, en que el material no se recoge de fuera. En el humor, o el individuo aporta tal o cual ocurrencia, o [el material] se recoge de fuera; y frecuentemente suceden ambas cosas al mismo tiempo. En Jean Paul[61] se sorprende uno a menudo por el ingenio agudo y profundo, pero a menudo también por lo barroco de un contenido completamente disparatado. [Así la] comparación con un rasgo [propio] del Tribunal de la Cámara Imperial o con una rara planta brasileña; ahí se ve lo mezcladas que están sus obras. Es algo sabido, y él mismo ha hablado de ello. Lo principal es, [sin embargo,] que la cosa proceda de *un* espíritu.

Para poner un ejemplo de deficiencia en la originalidad de una obra que pasa por original, [nombraré] la obra juvenil [de Goethe] *Götz von Berlichingen*. Audazmente, Goethe ha dejado de lado y desestimado todas las reglas del arte dramá-
125 tico vigentes hasta entonces. | Lo interno del material es de auténtica substancialidad, pero por lo que toca a la ejecución, en su mayor parte está tomada del diario de Götz y elaborada dramáticamente. Esto no perjudicaría a la originalidad, [en todo caso menos] que otros aspectos tomados de los intereses del tiempo vigente. La escena con el hermano Martín, [por ejemplo], donde se alude a Lutero[62]. Se empezaba a compadecer a los monjes en nombre del humanitarismo; no podían beber vino y debían prestar votos de castidad y pobreza (algo conectado con la opinión [que se tenía] de la excelencia de las inclinaciones naturales). Lutero no partió de esos pensamientos (de lo contrario no hubiera tenido éxito), sino de la profundidad de la religión y el espíritu. [Luego aparecen en Götz] referencias a la pedagogía de Basedow[63], [la cual exigía] que debían enseñarse cosas útiles y provechosas; [a ello alude Goethe en las] escenas donde Karl tiene que mostrar lo que
126 ha aprendido, | algo copiado del estilo tal como entonces se llevaba. Dice el joven: «Jaxthausen es un castillo», etc., Götz

(61)
Johann Paul Richter, *Jean Paul*, 1763-1825.

(62)
La crítica irónica del monacato se encuentra en la segunda escena d[el] primer acto de *Götz von Berlichingen*, en el diálogo entre Götz y el hermano Martín.

(63)
Johann Bernhard Basedow (1723–1790) abrió en 1774 en Dessau el *Philantropinum*. En el mismo año apareció también su principal escrito pedagógico: *Des Elementarwerkes 1.-4. Band. Ein geordneter Vorrath aller nöthigen Erkenntniß zum Unterrichte der Jugend vom Anfang bis in's Academische Alter, zur Belehrung der Eltern, Schullehrer und Hofmeister, zum Nutzen eines jed[en] Lesers, die Erkenntniß zu vervollkommen*. Dessau, 1774. Cf. al respecto F. Duque, *Contra el humanismo*, en este mismo sello editorial.

afirma que, con toda su erudición, no conoce a su padre, etc. Eso se toma de los intereses de la época, del tipo como ello se representaba. En las *Afinidades electivas* aparecen también muchas cosas tomadas de fuera en cuanto intereses de la época (cuadros vivientes); aunque aderezados graciosamente, ello se opone a la originalidad de una obra[64]. La cultura de un tiempo no puede hacer otra cosa que reflejarse en una obra, pero los materiales son [algo] distinto, y lo original debe tomarse a partir del contenido, corresponder a éste. –

Se han señalado los momentos esenciales en la obra de arte. Pasemos a la:

127 B. Sección segunda de la parte general

[Se trata de] los modos generales en que aparece lo bello en general, [en que desarrollan] formas particulares de lo bello [y la] determinidad precisa del ideal [en cuanto] relación de la idea con su realidad, [en cuanto] el modo de su exposición. Se señala con ello que la determinidad de la idea está en conexión con la determinidad de la realidad. Si la idea es imperfecta, lo es también la figura. La idea debe estar determinada en sí misma [de modo] que sea idea verdadera, y cuando lo es, entonces obtiene una realidad adecuada a ella. No se trata de las malas obras de arte, en las que sólo hay la intención de expresar algo, pero no se expresa nada. – Si el modo de exposición es perfectamente verdadero, la idea se determina verdaderamente. Por tanto, da lo mismo considerar el progreso de que la idea obtenga la figura adecuada a ella, o de que ella en sí misma se determine verdaderamente.
128 Las clases de lo | bello no [se diferencian], como es habitual, en el sentido de añadir una particularidad exterior a lo general y ofrecerle modificaciones particulares, sino que las clases expresan diferencias, determinaciones más amplias de la idea y, con ello, también del ideal mismo, mediante lo cual la idea misma se determina verdaderamente. Lo que aquí llegamos a conocer es la determinación precisa de la naturaleza de lo bello, que depende de la determinidad de la idea, y ésta de la determinación externa de la figura. Lo general que dijimos del ideal se determina en él mismo, según su naturaleza, más precisamente. En la segunda sección hay que indicar la figura simbólica, la clásica y la romántica.

La primera comienza por la idea todavía indeterminada; en lo simbólico está el esfuerzo por dar figura a la idea todavía indeterminada. En segundo lugar, el arte clásico; ahí la idea no es lo indeterminado en general, sino que se determina como sujeto. Que la idea es espíritu, que es sujeto libre, esto es la determinidad de la idea, y ya que entonces la idea es verdadera, también la figura debe [ser] verdadera, puede
129 adecuarse a la idea. | La idea indeterminada corrompe la forma, en lo clásico la idea [está] determinada como sujeto libre; con ello, todavía no como espíritu libre, puro, sino como sujeto. Pero, puesto que esta misma determinidad todavía adolece de una abstracción, aún no es espiritualidad libre y debe tener una figura, y la exterioridad de la figura es adecuada a esta idea; a la idea le es adecuado estar configurada exteriormente o, de otro modo, le es adecuado estar como figura artística. En tercer lugar, lo romántico; el espíritu en sí mismo, el sujeto libre para sí; el espíritu huye de la figura, ella le es contingente, exterior, ya que la idea como tal está por encima de su existencia, de su configuración. Éstos son los diferentes niveles que hay que considerar.

I. [LA] FORMA [ARTÍSTICA] SIMBÓLICA

Se ubica sobre todo en Oriente, [y] hay [que distinguir] dos modos. [En primer lugar] la forma simbólica en libre peculiaridad, de manera que el símbolo esté como tal objeto; en segundo lugar, el símbolo reducido a una forma; *de este modo* aparece también en lo clásico y lo romántico, así como lo clásico en conjunto también puede aparecer en lo simbólico, al igual que lo romántico, y el abstracto primer modo desciende a lo concreto en un aspecto, en un rasgo singular, [lo simbólico se mantiene únicamente] en
130 | productos secundarios singulares, no constituye la esencia. – A lo simbólico pertenece también principalmente la sublimidad, puesto que ahí la idea [se presenta] en su universalidad, indeterminidad, desmesura; esto desmesurado debe configurarse, pero no existe ninguna configuración que pueda corresponder a lo desmesurado. En tal obra de arte puede darse, y en formas particulares se da expresamente, que este fenómeno es inadecuado a la idea, que la idea no está encerrada en una figura tal.

Forma simbólica: arte en sus comienzos; [aunque es] dudoso si podemos llamarla obra de arte. Por lo que respecta a lo enteramente formal, al símbolo, hay que especificar qué es el símbolo: una existencia cualquiera que se da inmediatamente, pero que no debe tomarse de este modo inmediato, sino conforme a un significado, y el significado no significa otra cosa que un pensamiento general y, así, propiedades generales del objeto, inmanentes a él. La figura debe tomarse según esta última propiedad abstracta, de modo que la figura misma es ahí algo indiferente. Por consiguiente, el símbolo implica una separación de la figura inmediata con respecto a su esencialidad; sólo lo esencial ha de tomarse como propiedad, no según el género. Una representación general tal puede estar [también] como propiedad *de otras* configuraciones, y la misma existencia no tiene únicamente una determinación, sino también otras que valen igualmente como esenciales; las mismas propiedades de una cosa pueden
131 [ser] símbolo para las | de otra distinta. Por ejemplo, león significa fuerza, ella es en este símbolo lo esencial. La fuerza aparece además en otros objetos: águila, toro, cuerno, columna, y tales configuraciones poseen también otras propiedades, otro significado; así, el toro, por ejemplo, [es] símbolo de muchas cosas: sol, fecundidad, agricultura.

Por esto es el símbolo distinto del signo, el cual tampoco se representa a sí mismo, sino a algo distinto; pero esto distinto que debe representarse a través de ello, en el signo es enteramente arbitrario. El símbolo es una existencia sensible que contiene ella misma las propiedades que ha de denotar. El símbolo debe ser adecuado, pero es también no adecuado; hay en él algo que no corresponde a lo que debe expresarse; el plumaje del águila no tiene ninguna relación con la fuerza; no es símbolo. Así, surge al punto la indeterminidad de si una configuración es un símbolo o no, de si esta existencia sensible debe entenderse tal como se presenta inmediatamente, de si debe representarse a sí misma o a algo distinto, de si debe ser símbolo o no, de si no es símbolo o está puesta expresamente como símbolo; si se señala [expresamente] como símbolo, entonces deja de ser
132 símbolo, es una mera | imagen, una imagen de algo. Por ejemplo, cuando *Schiller* dice sobre el sol poniente: «Así muere un héroe»[65]; ahí está expresado el significado, y la existencia simbólica está puesta sólo como imagen. [Así, el] dístico de Schiller: «Con mil mástiles navega el joven por el océano; en silencio, sobre bote puesto a salvo, se dirige a puerto el anciano»[66], es también una imagen, el significado se especifica de inmediato. La imagen puede utilizarse momentáneamente, puesto que con ella está el significado; del símbolo forma parte el hábito, de manera que aparece más generalmente no para tener que representarse a sí, sino a algo dis-

(65)
Cfr. Schiller, *Los bandidos*, III, 2.

(66)
Hegel cita el epigrama de Schiller, «Espera y cumplimiento», 1797.

tinto. Otras veces se muestra al punto como simbólico, [pues] el significado, lo inteligible, prosaico, no está dado, no está expresado; [por ejemplo,] el triángulo [simboliza] la trinidad; en tal exposición no nos sentimos seguros, se ve que está planteado un problema, un enigma, [el significado está] aludido, pero no expresado. En otras ocasiones se pueden considerar fácilmente como meros juegos de imágenes. Los cuentos infantiles [o] similares carecen de significado, carecen de espíritu; los niños se conforman con ello, [aunque sean sólo una] delirante y superficial combinación de toda clase de imágenes; pero cuando no se trata de niños, entonces se exige un contenido; ese Pulgarcito no se hace valer [como pleno de significado]. –

133 | ¿Es algo simbólico o no?

Ante esto, la primera pregunta es si también hay que considerar como simbólica a la mitología: las configuraciones de imágenes de lo divino – ¿no deben significar nada más que una determinada divinidad, que actuase de este o aquel modo, a la que se [le adscribiesen] ciertos atributos, ciertas ocupaciones, amor y similares? ¿debemos quedarnos en ese significado general, o ha de buscarse otro significado ulterior? Hay una completa representación mitológica en indos, parsis o egipcios, donde se ve al punto que han de tomarse simbólicamente. Con las configuraciones mitológicas sucede algo distinto; tienen suficiente interés de por sí, se ofrecen a sí mismas de tal modo que lo que exponen es satisfactorio para sí. Para el artista son figuras bellas –al mismo tiempo con una determinidad– y satisfacen sin que estemos impulsados a buscar otras representaciones ulteriores tras ellas. Por eso los artistas declaran estar en contra del modo simbólico de explicación, y únicamente hay que aclarar qué expresan estas configuraciones en su apariencia misma.

Pero enseguida se echa de ver que aún aparecen muchas otras cosas:
134 Diana, esa bella figura con los múltiples animales, | amante de la caza. Tales determinaciones adicionales suscitan (por ejemplo los doce trabajos de Hércules[67]) la sospecha de que no se entenderían sólo inmediatamente, sino que se aludiría a algo divino, es decir, en este caso a algo general, un modo de eficiencia esencial, [un] proceso natural persistente, general, [un] acontecer general de la naturaleza. – Los múltiples amoríos de Júpiter[68] se pueden entender como gracietas, pero también puede tenerse la sospecha de que en el fondo yacen significados generales. Esto puede explicarse de modo histórico, [por una] coyuntura histórica, una coyuntura-local; pero depende esencialmente de que los mismos se tomen simbólicamente.

En tanto que ello constituye la religión de los hombres, se considera en esa hipótesis que los hombres, lo espiritual, son los promotores de esas representaciones, que se originan en el espíritu pensante; y por eso estaría contenido en ellas algo esencial; el espíritu mismo debería satisfacerse en la religión, y la fe debería tener su fuente en el hombre. Esta hipótesis tiene su absoluto derecho; las religiones proceden del espíritu, que busca
135 su verdad y es consciente de ella en una figura. | Esta hipótesis es verdadera en y para sí; debe mostrarse a los hombres el honor de creer que en estas [exposiciones], aunque parezcan extravagantes y contra todo sentido, sin embargo ha de encontrarse la razón. No se excluye que se han inmiscuido muchas contingencias de la imaginación, del lugar o motivos particulares. – Se presupone, por tanto, la racionalidad del hombre, pero con ello se pregunta si la misma se ha dado en forma consciente o no. Si se concibe simbólicamente a la mitología, ello muestra en particular que ahí está expresada cierta máxima general, cierta relación general; un filosofema. La diferencia estriba en si los pueblos o los sacerdotes, [los] poetas, han sabido estos filosofemas, si han estado ante ellos en la forma de la universalidad y simplemente les han procurado esta forma sensible, o si para ellos esto universal mismo únicamente habría existido envuelto en ese

(67)
Sobre los doce trabajos de Hércules véase, por ejemplo, Homero, *Ilíada*, VIII. 368; Homero, *Odisea*, XI. 623; Hesíodo, *Teogonía*, V. 332; V. 316; V. 289-292, etc. La fuente de Hegel es la *Symbolik* de Creuzer: Friedrich Creuzer (1771-1858), *Simbolismo y mitología en los pueblos antiguos, particularmente entre los griegos*, 1810-1812.

(68)
Cfr. Homero, *Ilíada*, XIV, 312-328; Hesíodo, *Teogonía*, V. 886-944; Apolodoro, *Biblioteca*, I, III, 1; Esquilo, *Prometeo encadenado*, V. 561-886, etc.

revestimiento. Esto es lo que frecuentemente se opone a los simbólicos,
136 que interpolan | tales significados; sería históricamente falso o indemostrable que esos pueblos hayan pensado esto para sí. Es completamente innecesario que primero se hubieran comportado de modo pensante, hubieran sabido en pensamiento, y después hayan hecho un revestimiento sobre ello para encubrir el pensamiento.

En la medida en que la mitología es producto del espíritu, de la racionalidad, también debe ser racionalidad lo que contenga, y el afán de la consideración simbólica consiste en buscar lo universal en ella. Lo particular, lo determinado, puede aparecer en semejante modo de la particularidad, de la contingencia, que al punto despierta la sospecha de si debe tener sólo el significado de ese modo particular o, ya que es algo divino, sólo el significado de un comportamiento general, de un modo divino. Por lo tanto, no se trata de una aclaración añadida, debiendo señalarse que, [en efecto,] los sacerdotes no tuvieron ante sí los pensamientos universales, a pesar de que esos pensamientos universales estaban contenidos ahí. El punto más importante es que, al comenzar como libre subjetividad, lo simbólico se supera y asume, el sujeto libre es él mismo y sólo se manifiesta; él es su interior y lo que hace no son dos cosas, es decir, no hace nada distinto de lo que él es, libre interior.

137 Esto que parece sujeto, ¿es sujeto libre, o | únicamente la forma superficial de personificación, donde la forma de la existencia exteriormente sensible tiene sin embargo un interior distinto? Por lo que a *nuestro* interés respecta, no nos importa lo que es símbolo en sí, porque lo simbólico como tal es eso que el significado abstracto ya habría subrayado, aunque no puesto expresamente para sí, pero sí de tal modo que se anuncia una existencia sensible misma, que no ha de tomarse inmediatamente, como se expone, sino con un significado distinto. En muchos casos puede hacerse una exposición amena de lo que no hay que tomar en sí simbólicamente. Para nosotros depende de [atender a cómo] está puesto lo interno en relación con el modo externo, a la configuración de lo interno. Nosotros tenemos que ver con la forma artística, y ahí con lo simbólico, donde todavía no ha aparecido la forma artística verdadera; allí donde ésta ha aparecido, la espiritualidad absoluta, se ha dado también una figura que le es adecuada.

[0.] Naturaleza y formas de lo simbólico

Contenido general y configuración del mismo: ésta es cualquier cosa natural particular que, al mismo tiempo, no debe valer en su naturalidad particular, sino tener un sentido en sí el cual todavía no está inmediata-
138 mente | manifestado en lo simbólico. La figura del hombre se considera inmediatamente como la espiritualidad, [es] manifestación de lo espiritual, no un símbolo; la existencia no representa nada en y para sí, sino únicamente la espiritualidad interna. Lo simbólico es el pre-arte; y lo simbólico ha de progresar hasta que lo espiritual devenga libre y se dé una figura, que su existencia no represente también algo distinto, sino únicamente lo espiritual. Ésta es la meta de lo simbólico.

La esfera misma de lo simbólico es una lucha de lo espiritual con lo sensible, con las figuras; los distintos estadios no son tanto clases de lo simbólico como diversos modos de intentos de configuración, la cual en esta esfera todavía no se alcanza verdaderamente. Los estadios han de determinarse del modo siguiente: el primero, la total unidad sustancial del pensamiento y lo exterior. El segundo es el tránsito propiamente dicho a lo simbólico, el comienzo de la diferenciación entre ambos, el comienzo del intento de que lo natural se configure en lo espiritual. El tercero es lo simbólico propiamente dicho, y realmente sólo aquí aparece como tal lo que puede llamarse obra de arte. Lo cuarto es el devenir libre de lo espiritual en su significado subjetivo, de tal modo que lo sensible está al servicio de eso espiritual, no se abandona
139 conforme a su | modo inmediato, sino que se toma negativamente. Por ello hay que nombrar las concepciones de los pueblos en las que tal forma ha sido lo dominante, lo preponderante; también influirán otras formas.

Indicar de antemano: la unidad sustancial entre lo universal y una existencia sensible fue lo dominante en la concepción de la religión de los antiguos persas. En el tránsito de lo simbólico, en la lucha, la mezcla de lo universal y la exposición, se halla sobre todo la concepción hindú. Un tercero [se encuentra] en el símbolo propiamente dicho; [con] el símbolo como tal se caracterizan las obras de arte egipcias, no son configuración natural, tomada inmediatamente de la existencia, sino transformada, hecha adecuada a algo interno, proponen esto como problema, ostentan de inmediato un interior distante, un enigma, y [son] el círculo simbólico en sentido propiamente dicho. El cuarto respecta al devenir libre de ambos aspectos frente a frente, al devenir libre dc lo espiritual, de lo interno, [de tal modo] que lo sensible se reduce a algo únicamente instrumental, todavía no transformado mediante la configuración. Han de considerarse aquí tres formas distintas:

Primero, allí donde lo espiritual se sabe para sí, se real-
140 za, de modo | que la existencia sensible natural se encuentra al servicio del pensamiento: éste es el sitio de la sublimidad clásica. Esta forma es predominante en la concepción judía;

lo natural es un sirviente, se pone de relieve lo espiritual, para sí, no es ya significado.

Lo segundo es el nuevo panteísmo oriental, cuyas concepciones pueden llamarse sublimes. Una idea aprehendida como exponiéndose en infinitas [configuraciones] singulares, siendo eso universal la sustancia, el alma de tal configuración natural. Surge una relación afirmativa de este Uno, de esto sublime, con la configuración. Lo tercero puede llamarse el perfecto devenir libre de ambos aspectos frente a frente, el espiritual, significativo, y su modo sensible. Aquí, la referencia del sentido a aquello mediante lo cual se expone el sentido se convierte en una referencia subjetiva, el significado es cosa, contenido para sí, deviene únicamente libre; se trata del ingenio, de la manera de ver del sujeto, y el contenido sólo con motivo de la sensibilización se compara con la otra existencia sensible. [Ello supone la] desaparición de lo simbólico propiamente dicho: pertenecen a esto la fábula esópica, la comparación, las imágenes.

1. Unidad sustancial de lo interior con el modo natural [: la concepción parsi]

141 | Estos son los estadios que hay que tratar. El primer modo [de lo simbólico] es, por tanto, el que se da preferentemente en la concepción parsi: unidad de lo interno con el modo natural, de tal manera que lo interno no puede llamarse significado, todavía no existe la separación y ambos se intuyen en unidad inmediata. Se trata en este caso del punto donde aún no se da lo simbólico como tal. – Sabemos en general que aquí se venera y se concibe a la *luz* como la esencia totalmente universal; y, con ella, el sol, los astros, el fuego en general[69]. La luz es la esencia y también el bien; no significa el bien, no es símbolo, sino que ambos están en uno. La luz es el dios, la esencia divina; se personifica también en Ormuz, pero es ésta una forma muy superficial, mientras que la luz es la esencia, lo universal. La luz es la sustancia; todo es luz; lo sustancial en todo, el aire, la vitalidad en las plantas y animales, es considerado como luz. Se desarrolla también en diferencias particulares, donde, con todo, la unidad de lo espiritual y lo natural sigue siendo totalmente sustancial; pero las diferencias no conciernen a lo interno [en su relación con lo externo]. La luz es Ormuz, aunque éste no es un sujeto espiritual libre, como el Dios de los judíos, no es el sujeto libre

(69)
La exposición de Hegel recurre a Abraham Hyacinthe Anquetil du Perrons (1731-1805), *Zend-Awest[i] Ouvrage de Zaroostre, contenont les Idées théologiques, physiques moroles de ce législateur, les cérémonies du culte religieux qu'il a établi et plusieurs traits importon[s] relatifs à l'oncienne histoire des Pères*, París, 1777.

142 sino el juez, el bien, aunque inseparable | de esta existencia sensible como luz. Las estrellas son esas grandes luces; siete estrellas son los primeros espíritus, reyes, cada una tiene su día en el que preside, en el que su beneficencia es la dominante. Este mundo de luz se representa como un reino de Ormuz, donde él es el primero entre los otros, y el mundo entero es sólo un mundo de luz, es luz todo lo vivificador por pensamiento, palabra y obra o, en lo natural, como prosperidad y crecimiento.

La luz encierra en sí toda verdad, fuerza y felicidad; el destino de lo singular y de la vida de los hombres en general es glorificar la luz; el hombre debe amar el bien, complacerse en ello, difundir el reino de la luz, ser luz en él mismo, cuidar de los animales, cultivar la tierra, contribuir al crecimiento de la tierra, para que con ello se difunda el reino de la vida. Se adora a los astros, incluso en templos, pero lo que se venera es una llama en la que está inmediatamente presente lo puro, lo natural. Así es esta primera unidad de lo universal en sí y lo natural, lo natural es luz; según su naturaleza es ya algo universal, pero una existencia física que tiene en ella el modo de la universalidad. También para los indos parece haber sido ésta una antigua concepción; los
143 fragmentos más antiguos de los Vedas son plegarias | a la luz, que pueden considerarse enteramente correspondientes a la concepción parsi. ¿Podemos tomar como arte la expresión de esta concepción? No podemos admitirlo como poemas, ni siquiera como algo simbólico.

La luz como Dios, el mundo como un mundo de luz, de tal modo que la luz es la vitalidad, el aire, la animación en todo. La cuestión es: ¿podemos llamar arte a concepción tal? ¿Son obras de arte estas representaciones? Las plegarias, las invocaciones, ¿son obras poéticas? ¿Es ya arte esta sensibilización de lo espiritual? Podemos decir en general que son grandes representaciones, dicho en general, el modo de representación sublime. Lo sensible es la luz pura. Lo elemental confrontado con los ídolos [es, en efecto,] también exposición sensible de lo divino, [pero] la exposición sensible que es la luz parece estar preferentemente como adecuada a su contenido, al bien en general. No es arte, no es filosofía o razonamiento, sino la unión de ambos, fantasía, las intuiciones elevadas por el espíritu a un significado universal; [pero] significado [en sentido

propiamente dicho] todavía no es, pues ello presupone que se haga una diferencia entre lo sensible y lo espiritual. Es sublime, de modo enteramente indeterminado; no son
144 obras del arte, | pues el bien no está ni en sí ni determinado, y asimismo el modo sensible, la luz, no es algo generado por el espíritu, sino una intuición natural, un elemento inmediatamente sensible. A la intuición se une también lo simbólico, la luz en general, pero la luz debe ser lo omnicomprehensivo, y por ello lo sustancial, la vida, la fuerza de las configuraciones particulares. Con esto conecta inmediatamente que las configuraciones naturales particulares se conciban también en géneros y no sean abandonadas a su singularidad inmediatamente efímera.

La luz es la vida, la fuerza universal, pero no cabe dejar de lado aquello de lo que ella es la fuerza, y que no son las efímeras cosas singulares, sino que éstas se compendian como géneros en representaciones universales. Luz, fuego, llamas, [todos están] ligados al calor; el fuego de Behram es lo esencial. Entre las aguas singulares hay un agua universal: Zareh, [que se origina en el Alburz]. Entre los árboles, el árbol primigenio, Hom, en el que [está] la profunda fuente de la vida. [Como] montaña universal [se alza el] Alburz, que yace en el resplandor luminoso del que proceden todos los beneficios del cielo y sobre el que ellos reposan. Lo simbólico se inmiscuye; Jamshid, el amado de
145 Ormuz, cuya daga es de oro, | hendió el reino de la tierra con esa hoja dorada y dijo: «Sapandomad, alégrate» ([un símbolo de la] agricultura)[70]. Se representan genios de los hombres; [esto] corresponde a la fantasía. Al no haberse concebido aún [el] yo como libre autoconciencia, el hombre se representa como existencia autónoma frente a su mudable naturaleza exterior. –

[Con esto], en conjunto lo universal y el modo sensible están puestos como inmediatamente idénticos, y aunque lo universal también se representa mediante representación sensible, todavía no puede llamársele poesía, sino que es la primera elevación de la pluralidad sensible a representaciones universales. Puede bastar esto sobre la primera forma de unificación de un contenido espiritual universal en sí con el

(70)
Véase sobre esto la interpretación de Creuzer, a la que probablement refiere Hegel: Georg Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 6 Bde. Leipzig/Darmstadt 21819-1822 (14 Bde. Leipzig/Darmstadt 1810-1812). Bd. 2, 714.

modo sensible. Así, lo universal y lo sensible son inmediatamente idénticos en la intuición.

2. [Comienzo del intento de configurar lo natural en lo espiritual: la] forma hindú

Lo segundo es el diferenciar inicial y la efervescencia de esa unidad; topamos con ello en la concepción global de la *forma hindú*. Estas primeras diferenciación y unificación pueden describirse como un delirio que pasa de lo sensible a lo universal, a lo inconmensurable, a lo infinito, a lo espiritual, de un modo desmesurado, indeterminado, y que no sabe encontrar una figura para lo indeterminado; ahí, es más bien esta contradicción la que se nos expone
146 como | lo que serviría para la verdadera unificación de esos elementos. Uno de los elementos es algo sensible, una existencia singular. [Se trata de] cosas inmediatamente singulares, sensibles, a las que se les conecta la representación del Dios infinito mismo, de tal manera que la figura es entera y absolutamente inadecuada a lo que se alude en ella. O sea, una representación universal, la más universal, de Dios puro, [es] sabida, intuida, representada [como] existiendo del modo más exterior, más sensible.

Nos vemos impulsados a [establecer una] configuración determinada, pero ésta es la prosa más común del objeto sensible, la cual se expande sobre algo que le es completamente inadecuado y que no le incumbe en absoluto ni se manifiesta en ella. Y a la inversa, cuando parece concebirse lo universal, encontramos que cae más bien en el presente más ordinario. Aunque lo sensible también se expande, sin embargo no se deja en el modo inmediato sino que se distorsiona, se exagera, se lanza a lo informe, [a lo] monstruoso, a lo grotesco. Nos hallamos sobre un suelo de fantasía, pero de la más salvaje. No ha de considerarse aquí tanto el modo reli-
147 gioso | como la manera y modo de este configurar, que es algo completamente no bello.

a. Figura subjetiva

Primero. Configuración de una figura subjetiva: [aparecen] múltiples figuras, inmediatamente sensibles, las cuales se exageran hasta un con-

tenido monstruoso que al punto hallamos inadecuado. Se venera a la vaca y al mono como divinidades. (El principal amigo que ayuda a Rama en el *Ramayana*[71] es Hanuman, príncipe de los monos). Estos [animales] vienen a ser ampliados hasta tener contenido [divino]. Entre los tibetanos, hay hombres venerados como a un Dios, se ofrece este significado monstruoso. En la India propiamente dicha, no la budista, hay familias divinas; el cabeza de familia es adorado como un Dios, cuya dignidad es hereditaria. Un inglés vio a [un] hombre de 40 años [que era venerado como un Dios]; se trataba de un hombre torpe, simple, servido por sus parientes.

No puede decirse que esto sea simbólico; es una vaca singular, sobre todo la imagen de la vaca, la que viene [aquí] elaborada; en los poemas aparece con este monstruoso contenido. [Por ejemplo, en el] *Ramayana*, libro 1, sección 51-
148 55[72]. Rama y su hermano visitan a un sabio; | Visvamitra es su mentor. [El sabio cuenta a Rama la historia del rey Visvamitra. Éste visitó en un viaje a un sabio]; el sabio se llamaba Vasista; su ermita está descrita con la suntuosidad hindú, su entorno lo componen gacelas, flores y pájaros. [Es] glorificado por [otros] sabios que se han sometido ellos mismos, [son] sus vasallos; [su] cólera [la han reprimido mediante penitencias], muchas especies [de tales sabios se describen allí, entre] 60.000 sabios de Balukila[73]. [Estos han nacido] del pelo de Brahma, son del tamaño de un pulgar y están consagrados al sacrificio y a la inscripción del nombre de Brahma; otros [proceden] de las uñas de Brahma. El gran Vasista ofrece una silla a Visvamitra, le obsequia con raíces y frutas y se hacen recíprocamente todo tipo de cortesías.

La relación es precisamente ésa, que ellos [Rama y su hermano] visitan a un sabio llamado Satananda, y éste narra [esa historia] según la cual Visvamitra, un rey poderoso, visitó a Vasista; éste tenía una vaca, y lo que sea ésta, el poder de esa vaca, es algo que vamos a dejar [de lado][74].

Lo inmediatamente sensible, exterior, debe tener [el] significado de algo universal, pero conforme a su naturaleza no es adecuado a lo universal interno. Lo hindú tiene en conjunto esta actitud y aquí está el ejemplo de ello. Objetos naturales, el hombre o animales, son venerados como divinos. Comencemos por un ejemplo en el que se concibe a la vaca como tal divinidad.

(71)
El epos más antiguo de los hindúes atribuido al poeta mítico Valmiki, en 24.000 versos dobles y siete libros; concluido el siglo II d.C.

(72)
Cfr. G.W.F. Hegel, «Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabhara von Wilhelm von Humboldt», 182

(73)
Balukilas: en la mitología hindú, santidades del tamaño de un pulg que están en relación con el sol.

(74)
Hegel se refiere al episodio de la vaca Sabala, del que tratará a continuación.

En el *Ramayana*, [en el curso ulterior del mencionado episodio, Visvamitra] ve una vaca junto al sabio Vasista, [la cual debería atender mágicamente a agasajar a Visvamitra,] y el Señor habría dicho a la vaca pinta: «Estoy unido aquí
149 con seis sabores». | Visvamitra deseaba poseerla: «Dame, oh dos veces nacido, la [vaca llamada] Sabala, que me corresponde por derecho». —«No» [responde Vasista]. Visvamitra hace todo tipo de sacrificios [para obtener la vaca, ofrece] 14.000 elefantes enjaezados con oro puro; 800 carros, cada uno con cuatro corceles blancos adornados a su vez con 100 cascabeles dorados; 10 millones de vacas pintas. Pero no, [el sabio no le entrega la vaca]; [Visvamitra se la] arrebata por la fuerza, [pero ésta] huye [de Visvamitra y regresa de nuevo con Vasista]. –

La vaca proporciona [a Vasista, que desea vengarse de Visvamitra por el robo,] un ejército [de] 100 palavas (palve: reyes parsis); Visvamitra los mata con sus múltiples flechas. Ante esto, la vaca crea a los temibles Zacas, [es decir,] Sacae[75] [y] a los Yavanas, [es decir,] Jonios[76], [por tanto,] griegos, brillantes como las anteras de los lirios, con armaduras doradas; éstos incendian el ejército del rey, el cual pone en escena todas sus energías y los aniquila.

«Oh, vaca, consigue más gerreros» [grita Visvamitra. En vista de ello, la vaca crea a los kamboyas;] (los kamboyas recuerdan a un pueblo cimbrio). Pero el ejército es destruido. Visvamitra envía a sus 100 hijos y el sabio los abrasa a todos con un soplo de su ombligo, cosa que también podría haber hecho al comienzo. Visvamitra se encoleriza, es como una serpiente a la que se le han extraído los colmillos, como
150 el sol al que [un] eclipse ha robado su brillo, | como un pájaro al que le han arrancado las plumas. Cede el reino al único hijo que le quedaba. –

Nada de esto se puede designar todavía como simbólico; no tiene ninguna relación; la figura de la vaca, y el poder de crear pueblos, es [una] imagen pobre, una fantasía pobre. – [También] forma parte de esto la mezcolanza de los indos: el hecho de que haya hombres venerados como dioses; configuraciones humanas que parecen expandirse hasta lo inconmensurable, hasta lo divino. Las encarnaciones de la esencia

(75) Pueblo nómada indogermánico de la antigüedad.

(76) Una de las tres tribus principales griegas.

divina, Crisna, [la octava encarnación del Dios] Visnú, es primordialmente una figuración; también Rama, [la séptima encarnación de Visnú,] aparece como hombre bajo todas las necesidades o circunstancias singulares, y similares. Se puede concluir diciendo que ha habido reyes [históricos] que han fundado una nueva situación cualquiera. Nunca se sabe donde se está; las imágenes, el modo de descripción se toma de la existencia cotidiana, humana, y se le inserta lo divino, lo inconmensurable. –

b. Personificación de los objetos [-naturales] elementales

La *segunda forma* consiste en que se personifican los objetos naturales elementales. También aquí sucede lo mismo: sabemos de los griegos que personificaron el Ponto, [el] Escamandro[77], [además] diosas arbóreas, elementos naturales. Ahí, una cosa es esta figura, [la] figura humana, y otra el significado, que no es nada espiritual sino un objeto elemental; lo significativo es lo subjetivo. Para los indos, [por contra, únicamente] hay una forma vacía de algo natural, lo interno es un objeto natural. Para los griegos, las personificaciones no devienen forma vacía; el significado natural se retira cuando el sujeto se espiritualiza.

151 En el primer modo de personificación | lo subjetivo es superficial, [una] mezcla de personalidad y mero ser natural. [Hay] muchos ejemplos de este tipo. Uno espléndido, fácilmente accesible, es la [historia de] Gangá. (Traducida por Schlegel, [aunque también] está muy bien traducido el texto inglés[78]. – Se ha omitido lo estridente.) El gran Himavat es el Himalaya, un gran depósito de sustancias metálicas. La madre de sus hijas era Mená; a él se le aprehende peor [que a Mená]. Gangá y Umá [son sus hijas]. Expuesto con detalle: comienza con la [aparición] de los otros dioses, los celestes, [entre ellos] Indra, el dios del cielo visible. (Un brahmán decía que tenían 333.000 dioses). Para celebrar los ritos sagrados, le exigen a su hija Gangá ([un] río sagrado [con] tres desembocaduras). Él la entregó por religiosidad; ella se convierte en purificadora del mundo. Umá era rica en devociones, había llevado a cabo admirables acciones de penitencia. Esta [hija] se casó con el incomparable Rudra (Siva). El nacimiento de montes estériles [a partir esta unión] se expone de un modo salvaje. 100

(77)
Sobre la personificación del Ponto, cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, XV. 756; sobre el Escamandro (también Janto), cfr. Homero, *Ilíada*, XXI. 15 ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, II. 245.

(78)
La traducción de A.W. Schlegel es: *Die Herobkunft der Göttin Ganga*, en: *Indische Bibliothek*, 1. Bd. 1. Heft., Bonn, 1820, 50-96; la inglés *The Ramayuna of Valmeeki, in the original Sungskrit*. With prose translation and explanatory notes by William Carey and Joshua Marshman. 3 Bde. Serampore, 1806-1810. La historia a la que se refiere Hegel se encuentra en el primer libro del *Ramayana* (*Bala Kanda*, canto 36). Véase también Hegel, «Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata von Wilhelm von Humboldt», 1827.

años empleó él en su abrazo y los dioses se asustaron de la clase de hijo que de ahí resultaría. – [Finalmente, a ruego de
152 los dioses,] renuncia a las relaciones conyugales | para que el mundo subsista. (Vienen luego expresiones muy poco delicadas, según dicen los brahmanes.) Umá está furiosa, nacen montañas, [etc. a partir] del poder divino, [algo] repleto de humor. Es algo meramente sensible; aparece también la creación de los metales; Agni (*ignis*, fuego) se casa con Gangá y ella deposita el parto [a los pies de Himavat]. – [Semejante historia es] salvaje, horrorosa, grotesca, se opone a nuestra fantasía y sentimiento, [a nuestro] entendimiento. Se percibe, [en efecto,] lo que debe representar, [pero] con la mayor inconsecuencia.

c. Un pensamiento, reducido a una imagen

Tercera forma, la que más corresponde a lo simbólico: se configura, se reduce a una imagen un pensamiento, una relación general. Para los indos, la relación más general es el nacimiento, la procreación. Así como los griegos decían que Eros era el más antiguo de los dioses, también para los indos la procreación es una determinación fundamental y atañe particularmente a Siva. Hay que observar que este contenido, la procreación, no está conformado con una figura que se haya originado en la fantasía, sino que para esta imagen de la procreación se toma [la] representación de la procreación natural, de los órganos sexuales masculinos y femeninos. Todo esto alcanza lo monstruoso. El *lingam* y el *yoni* son lo más venerado. En la capilla más recóndita de las excavaciones subterráneas [se encuentra] la imagen del toro; [para los indos,] la imagen de lo universal es siempre algo natural. Se explica todo a partir del monte Meru. A ello se refiere la flor de loto. Cuando se está familiarizado con las imágenes, se
153 posee una | clave para una infinita cantidad de exposiciones indos. Son exposiciones que nuestro sentido del pudor condena. –

d. Surgimiento del pensamiento puro

La *cuarta determinación* es que también entre los indos surge, con todo, el pensamiento puro mismo, el principio de lo interno como tal. Este pensamiento puro se llama Bruma, [es decir, Brahma], pero de nuevo este [ser] abstracto no se ha formado a su vez a sí mismo, sino que se disgrega inmediatamente en el modo de la existencia natural.[79] Es el absoluto Señor del mundo, se asemeja a Jehová, al único Señor del mundo, aunque éste lo sea sólo para el pensamiento (fenómenos singulares al margen); entre los indos, el Uno más universal no está separado de lo natural, de lo sensible, sino que así como el modo de la existencia es únicamente para el pensamiento, también el modo de la existencia es sólo algo completamente natural y sensible, sin tener tampoco el carácter de símbolo.

(79)
La determinación de Brahma como *abstraktum* se encuentra en la recensión de Hegel del *Bhagavad-Gita* de Humboldt: cfr. G.W.F. Hegel «Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata von Wilhelm von Humboldt», 1827.

[El] curso universal de la naturaleza está simbolizado, o más bien, comprehendido en una existencia inmediata. Lo supremo más interno es lo Uno en general, el poder absoluto, [la] absoluta universalidad. Según su determinación, lo Uno es lo mismo que el Dios Uno de los judíos; Bruma, Parabruma, las diferencias sólo están parcialmente fijadas. Lo Uno tiene el modo peculiar de no devenir fijado como lo Uno, sino que, de nuevo, también resulta, en cuanto existencia, como un mero presente inmediato, sensible, donde además parece estar fijado para sí, con lo que el modo de su aparición fenoménica se representa como presente inmediato de un hombre singular.

Al comienzo del *Ramayana* se habla de Valmiki, el poeta[80]; éste tomó asiento y cayó en profunda meditación.
154 Estando en tal estado vino por fin a ver al sabio el | glorioso Brahma, el de las cuatro caras, el señor de los tres mundos; el poeta lo contempló. (Brahma es este estado de profunda meditación.) El sabio se levanta, se inclina con las manos juntas, le ofrece una silla, agua, leche, arroz; el dios se sienta en la silla; Valmiki se sienta frente a él, cae en profunda reflexión en sus pensamientos; [finalmente,] Brahma le comunica que debe escribir el *Ramayana*; dice que la muerte de un pájaro le aflige, y Brahma desaparece con el rostro de Valmiki. Sus alumnos repitieron las palabras de cómo habló de su tristeza por el pájaro. Era un verso, y en verso decidió Valmiki componer en cantos el *Ramayana*. –

La figura de lo universal es la de un hombre sencillo, cotidiano. Cada brahmán se considera de suyo como el mismo Brahma, [como] dos veces nacido; [ellos] obtienen de modo natural [el] renacimiento del hombre en lo espiritual. A la concentración espiritual en sí se le da como existencia el ser natural [del brahmán], y cada brahmán es venerado como el mismo Brahma por los otros indos, se considera como la existencia inmediata de Brahma. Asimismo, lo interno se concibe como presente, como existiendo en aquellos que no son brahmanes; si se encuentran en profunda meditación, recogimiento, entonces se trata de Brahma.

(80)
Cfr. *Ramayana*, libro I (Bala Kan
cantos 1-4. Hegel también menciona este episodio en su recensión del *Bhagavad-Gita*.

Visvamitra era [un] rey poderoso, compañero de Rama, que sin haber nacido como brahmán, albergaba el deseo de llegar a serlo. Tras ser humillado por Vasista y darse cuenta de lo grande que era el poder del brahmán, decidió alcanzar la dignidad de un brahmán. Empleó 1000 años en la más profunda concentración, en el más puro recogimiento; incluso se le apareció Brahma, pero, pasados los
155 1000 años, éste le dijo | que todavía no era un brahmán.
Después de 10.000 años, Indra temió que, debido a los pensamientos de Visvamitra, el mundo pereciera; [Indra] le envió bonitas muchachas; 25 años vivió con ellas. De nuevo hizo penitencia, 10.000 años. Contra la voluntad de todos los dioses, lleva un hombre vivo al cielo y, por fin, Brahma declara que se había hecho digno de la alta dignidad de un brahmán. Lo Uno es siempre algo [alcanzado] por nacimiento natural, o en el recogimiento, o en la India por larga penitencia; lo Uno, lo Profundo, no está liberado de la existencia sensible, natural, no se ha obtenido ninguna verdadera configuración para él.

Estos son [los] rasgos fundamentales del tránsito a la escisión, o sea, a que lo espiritual devenga para sí, a que lo espiritual no sea Uno con lo natural, sino que lo natural sea únicamente una figura del espíritu. En lo hindú se limita a sobrepasar a lo sensible, pero lo espiritual no deviene autónomo, sigue adoleciendo únicamente de lo sensible; se está como en un mundo de brujas, sin saber qué terreno se pisa. Se cree estar en lo inteligible, pero de pronto se va más allá; se cree estar en lo supremo, pero al punto acude libre realidad inmediata, común. Así sucede en el *Sakuntala*. [Al principio] todo se entiende muy bien, pero de repente se ve que Dupmanta va
156 por los aires en un carro. No se trata todavía de | [la] esfera de
lo simbólico, tampoco de lo bello. Lo extravagante no es bello. [Se halla aquí, en efecto,] el sentimiento más libre, más delicado, el reino de la naturalidad más sutil, sensible, pero sin embargo no se da el campo superior, [de tal modo] que ni lo espiritual deviene libre para sí, ni se determina la figura, ni lo natural se adecúa a un contenido espiritual.

Es propio de lo simbólico que lo interno se libere de lo natural, devenga para sí; le es propio que se supere lo natu-

ral, la muerte de lo meramente inmediato. Sólo de esta forma es el alma para sí, sólo así se da verdaderamente un significado: el morir de lo natural. Y que lo natural muera en el espíritu, el momento de lo negativo, de la muerte, lo vemos aparecer incluso en la conciencia de las naciones, de tal modo que podemos decir que la muerte de lo natural es un momento esencial en la vida del espíritu, y esta intuición realiza el tránsito al símbolo propiamente dicho, es la condición de que lo espiritual sea para sí, lo esencialmente sustancial. –

Este momento del tránsito existió sobre todo en los *pueblos sirios*. La fiesta de Adonis, que también pasó a los griegos, y [el] lamento de Afrodita por Adonis[81] [son un] momento emblemático [de esta forma de lo simbólico]. También se celebraba en Atenas; igualmente [viene aquí al caso] el culto a Cibeles entre los frigios. [Para los frigios,] Atis tiene el significado de Adonis. Ceres y Proserpina[82],
157 Cástor y Pólux[83] | implican también esta determinación, el tránsito a lo simbólico, y éste mismo se representó simbólicamente. Lo universal tuvo además el sentido natural determinado de que el sol, por así decirlo, se debilita, muere, en el solsticio de invierno y sólo después vuelve a nacer. (Aquí se ubica también nuestra fiesta cristiana). La representación astronómica, que al principio se refiere al sol, fue solamente símbolo del momento superior en lo espiritual, de la conciencia de la necesidad de lo negativo. Ahora bien, lo negativo de lo natural es lo interno, el significado, y únicamente por medio de este momento puede el significado devenir libre para sí. Sólo este devenir libre de la autonomía del significado es el círculo de lo simbólico propiamente dicho, y el ejemplo de ello, donde al mismo tiempo todavía no se ha ido más allá de lo simbólico, es el mundo egipcio [y la] concepción artística [egipcia].

(81)
Cfr. Ovidio, *Metomorfosis*, IX. 708-739.

(82)
Hegel se refiere presumiblemente a Ovidio, *Metomorfosis*, V. 341-661 (sobre Ceres) y V. 385-571 (sobre Proserpina).

(83)
Cfr. Ovidio, *Metomorfosis*, VIII. 372-377.

[3.] Lo simbólico propiamente dicho. [La] figura egipcia

Los egipcios han sido el pueblo simbólico: imágenes *determinadas*. Es de resaltar que fijaran lo muerto para sí y lo considerasen como autónomo. Heródoto dice que habrían sido los primeros en predicar la inmortalidad del alma humana[84]. Por tanto, con ellos se hizo consciente por primera vez la fijación de lo espiritual. Lo interno, como el alma, es ya algo concreto. Viene al caso, además, que entre ellos lo muerto tuvo el contenido de lo vivo, que veneraron a los muertos, que el honor a los muertos no era únicamente la sepultura, sino la conservación perenne; y lo muerto pasó a ser
158 un reino de lo invisible: el de Amentes. Osiris era el señor de este | reino invisible, más tarde Serapis. Arquitectura sobre y bajo la tierra: una arquitectura subterránea de gran excelencia ha causado en todos el mayor asombro. Las tumbas de los reyes eran pasadizos [subterráneos] con cámaras, [excavados] en las rocas más duras, con las paredes [cubiertas] de jeroglíficos. – También corresponden aquí [las] pirámides, [son] la imagen simple de la determinación que tenemos ante nosotros. Algunas se han abierto en la época moderna; [ha] habido muchas hipótesis [sobre su significado]. Ahora es indudable que fueron monumentos funerarios, para reyes y también [para animales sagrados como] Apis. Este [reino de] cristal encierra lo interno en sí.

Por tanto, en los egipcios [hay] una configuración exterior, pero ella misma [es] de inmediato alusión a que ella, dentro de sí, oculta algo distinto. En lo egipcio todo es símbolo; una interioridad autónoma escindida que, aunque al ser simbólica todavía no se ha desarrollado tanto como para darse su figura verdaderamente adecuada, que esté en relación esencial con lo interno, es algo creado, una obra del arte. Sólo allí donde la interioridad se libera surge el auténtico impulso del arte de dar figura a lo interno, de producir una figura a partir del espíritu; una figura que, ciertamente, todavía no es adecuada al espíritu como tal, pero sin embargo muestra [por] sí misma no ser inmediata, sino aludir a algo distinto, que es el significado. Este impulso de los egipcios por configurar lo interno y ser sólo conscientes de lo interno en la figura, ha sido en ellos algo instintivo. Transformaron su suelo por todos los lados, con las más grandes dimensiones,
159 y | dentro de él y sobre él realizaron construcciones arquitectónicas. Los actos principales de los príncipes fueron levantar tales monumentos. – Lo simbólico fue aquí la suprema cima de la conciencia. También hay símbolos entre los griegos, el águila o el pavo real son símbolo, pero acom-

(84) Cfr. Heródoto, *Historias*, II. 123, 2.

pañados por una figura libre; en los egipcios, el símbolo fue el modo supremo de su arte, de su conciencia.

Veneraban como dioses a animales, según la diversidad local. Al mismo tiempo, observamos a lo animal rebajado al hecho de que se limita a anunciar algo, a que lo animal para sí no valga nada en su existencia inmediata; significa algo y, con ello, el algo es puesto a la vez como una existencia diferente. De este modo vemos a lo animal en una configuración particular: como máscara. Está utilizado como símbolo lo más ingenuo, cabezas de mono, cabezas de gavilán, pero a menudo también meras máscaras, revestidas, superpuestas en dioses y sacerdotes y otros individuos que tenían funciones con los dioses. En el embalsamador, que disecciona el cuerpo, en [el] sacerdote o el escriba, que aparecen en una acción donde se percibe que los que actúan son hombres, se ven máscaras muy a menudo. En la antesala de nuestra Academia [se ven] Minervas con cabezas de león; [significan] fuerza, magnanimidad. Lo animal está aquí como jeroglífico, son imágenes que tenían un significado, que no exponían inmediatamente aquello que meramente representaban.

Entre los egipcios, todo el arte es ese jeroglífico. Osiris e lsis son figuras principales. ¿Qué es Osiris? [Puede responderse a esta pregunta] desde la tradición histórica: representa al sol; [sin embargo, también] tiene una historia.
160 Tifón | es su enemigo; [éste] lo mata, lsis reúne sus miembros y los entierra. La muerte de Osiris tiene un significado simbólico con respecto al sol; [simboliza] el debilitamiento del sol cuando va hacia el norte, y su renacimiento posterior. Osiris también significa el Nilo[85], el crecimiento del Nilo, que fecunda a todo Egipto, y su disminución; esta alteración está igualmente contenida en Osiris. Es en parte objeto natural, en parte el proceso, la alteración de un objeto natural tal. Pero es también el creador de la agricultura, [y además funda] las leyes, la propiedad, la división de los campos, [es decir,] aquellas determinaciones que pertenecen a la sociedad, sobre las que se apoya el principio del Estado. Se trata de relaciones y actividades del hombre que están íntimamente ligadas al hecho de que llegue a existir el derecho.

(85) Sobre Isis y Osiris, cfr. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, ed. cit., 1, 268 ss.; 1, 334.

Así, Osiris es también señor del reino de los muertos, juez sobre las almas que llegan. Ahí su significado ya no es algo meramente natural; lo interno corresponde a un espíritu, y en ello está aludido el tránsito mismo, la elevación de lo simbólico. Allí donde aparece lo espiritual, donde se expone en figura humana, comienza el símbolo a desaparecer, pues lo espiritual se significa a sí mismo. Lo espiritual es lo interno en él mismo, el significado absoluto; en tanto comienza a representarse en figura humana adquiere su verdadera representación, que inmediatamente tiene la expresión de lo espiritual y cesa de ser simbólica. –

En Egipto todo es significativo, simbólico. [El] ave Fénix [simboliza el] período astronómico, que desaparece y comienza de nuevo: por tanto, la modificación en general; y
161 [simboliza también] que el espíritu mismo sólo [existe] | en la medida en que se eleva sobre lo natural. Así, primero es símbolo de algo natural, [de un] proceso natural universal; pero éste es ya únicamente símbolo de algo espiritual, y esto es precisamente lo que se anuncia en tales figuras egipcias. – Los templos tienen escaleras con un determinado número [de] peldaños, [un determinado] número de columnas, por ejemplo, doce. Doce gradas: el zodíaco; o mediante tal número o el número de estancias, se aludía también [al número] de pies que debía crecer el Nilo siempre que el año fuera fructífero.

Como el punto central donde se representa inmediatamente la naturaleza simbólica de lo egipcio podemos mencionar a la *esfinge*. Las exposiciones egipcias son enigmas; lo simbólico es un enigma. Se trata de configuraciones que no se significan a sí mismas, sino que en ellas aluden a un significado distinto; de ahí una cierta distorsión de la mera figura dada inmediatamente, cuando es otra cosa que la figura humana misma. – El símbolo está descrito por la esfinge, [por un] problema que debe resolverse; [descubrir] el significado [del enigma de la esfinge es el] problema, pero lo interno todavía no aflora en él mismo, de tal modo que lo externo no vale por sí mismo, sino por algo [distinto]; hemos de conformar una representación que debe proceder a partir de los rasgos. Las esfinges se presentan a cientos, de

un modo colosal monstruoso. La altura de la pata, de la garra, corresponde a la altura de un hombre, y el resto en proporción a ello; [forman] filas de cientos. [Una esfinge está compuesta de un] cuerpo de león con una cabeza de
162 mujer. Lo espiritual se desprende de la torpe animalidad; | [se reconoce un] impulso de salir de lo animal hasta lo espiritual, pero que no ha devenido libre existencia para sí mismo, sino que se limita a estar ocupado en la pugna.

Puede tomarse simbólicamente el mito [de Edipo] en los griegos, y éste señala toda la diferencia, el tránsito de lo egipcio a lo griego. El enigma que la esfinge propuso a los griegos, etc. lo habría solucionado Edipo, derribando a la esfinge de la roca o cortándole la cabeza con un cuchillo. Los griegos resolvieron el enigma egipcio: que lo interno, humano, es lo espiritual, lo que el significado es en y para sí y sólo se significa a sí mismo. Hombre, conócete a ti mismo; conocer el espíritu, no el hombre en su particularidad. Un famoso lema que habría estado en el templo de Neith en Sais, en una figura femenina con un velo, [reza]: «Yo soy lo que es y lo que fue, y mi velo no lo ha levantado ningún mortal. El hijo que he dado a luz es el sol», recogido según algunas citas[86]. Los griegos han alzado el velo y expresado, sabido y expuesto lo que lo interno es: el espíritu que se sabe a sí mismo. –

Para lo espiritual, en cuanto que debe exponerse a través del arte, la figura humana es la verdadera. – Los egipcios asociaron con lo animal la figura humana, que se limita a emerger, a asomar desde lo animal, de otros múltiples modos.
163 Además, entre ellos la figura humana viene expuesta | sin tener todavía la luz del alma en sí misma. Son famosos los colosales Memnones, en los que la altura de un dedo del pie tiene la magnitud de un hombre, son construcciones enormes; se sientan con los ojos cerrados y los pies juntos, sin desplegar aún la libertad del movimiento; [están] situados frente al sol, de tal modo que están destinados a ser tocados e iluminados por su rayo, con lo que bajo el contacto de los primeros rayos comienzan a hablar, a resonar. Franceses e ingleses han oído esto, también en templos. La particular naturaleza de la piedra, la humedad, el rocío y el brillo del sol son las causas físicas naturales [de este sonido]. [En ello está] expre-

(86)
Cfr. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, ed. cit., 1, 530, n. 325; también Heródoto, *Historias*, II, 172. Seguramente Hegel se refiera además al poema de Schiller «Das verschleierte Bild zu Sais».

sada la naturaleza de lo simbólico. Configuraciones desmesuradas que todavía no tienen la luz del espíritu en ellas mismas y sólo desde fuera reciben la luz. –

Esculturas admirables; y en una época posterior, bajo los Ptolomeos, [esculturas] con [la] delicadeza de los griegos. Pero también lo más antiguo es bien digno de asombro. Las figuras humanas todavía no han alcanzado la libertad y autonomía en que se puede exponer serenamente a los hombres libres. Un gran número de figuras [están expuestas] mirando ante sí, los brazos pegados al cuerpo, los pies juntos hacia
164 dentro; | falta completamente la gracia del movimiento. – Es pues a modo de ejemplo como se ha traído a colación a Egipto, en donde lo simbólico propiamente dicho fue la concepción nacional; allí donde debe comenzar el arte, la figura tiene que ser algo *hecho*, y si ha de ser simbólico, entonces que en esa figura [pueda] emplazarse [un] vínculo tal que signifique que esta figura no viene entendida de por sí, sino que alude a algo distinto. –

4. Devenir libre de lo espiritual y lo sensible

Lo cuarto es la disgregación de ambos aspectos en general. [Lo primero fue] aquella unidad inmediata, lo segundo la diferenciación, de tal modo que los [elementos] diferentes estaban encadenados entre sí, sin poder desembarazarse uno del otro; el delirio, la confusión. Lo tercero fue lo simbólico propiamente dicho; lo espiritual está como exterior, ya está expuesto, pero aún no puede alcanzar su exposición libre, su existencia para sí, sino que todavía tiene necesariamente figuras que por un lado le son adecuadas y por otro no. – Lo cuarto es la disgregación del significado y la imagen, de modo que ambos están expresamente diferenciados uno de otro, pero mantienen la relación entre sí, cuyo tipo y manera hay que considerar en estadios particulares. El primer estadio respecta a que lo espiritual en general deviene libre para sí, y lo sensible, lo natural es entonces algo distinto de él.

La primera relación es, [por tanto,] aquélla en que lo espiritual es lo dominante para sí sobre lo natural, finito, que

éste está puesto en él sólo como accidente, más en concre-
to como un sirviente, [como] relación de dominio en gene-
165 ral. | [La] segunda relación [consiste en] que lo espiritual
exista para sí, Una idea, Una sustancia que se expone en
todo lo singular, de modo que al mismo tiempo se realza y
se fija lo substancial, lo universal; así, también aquí, aun-
que no se representa como sirviente, lo natural aparece
como accidental. En tercer lugar sucede que significado e
imagen están unidos entre sí sólo de modo exterior, algo
próximo al arbitrio subjetivo del artista. El primer estadio
es el de la sublimidad, la concepción del mundo judío en
general, [el segundo] el panteísmo oriental; la tercera
[relación] comprende la múltiple figuración de un signifi-
cado cualquiera. –

La concepción judía

[En la concepción judía encontramos un] devenir libre de lo interno, del significado, ante la exterioridad. [Es una] forma de relación donde lo espiritual está puesto como libre para sí. La primera relación se especifica [de modo] que lo espiritual completamente universal, en cuanto dios, es en general lo Uno, y el [dios] en relación con lo natural, lo finito, es el poder sobre ello, el creador, de manera que lo natural, lo mundano, está como algo negativo, sólo puesto, sólo sirviente. Esta relación nos ofrece en su más determinada forma libre lo que se designa como sublimidad; no es belleza como tal, presupone una grandeza para la cual la exterioridad existe esencialmente como algo negativo, donde lo interior todavía no aparece como tal, sino que únicamente lo exterior [es] algo negativo, sirviente, todavía no una figura que se adecúe a lo interno. Ésta es la figura de la sublimidad propiamente dicha. Conforme a esta determinación la encontramos en la concepción judía de la relación de dios con el mundo, [con la] exterioridad en general.

1. Degradación del fenómeno

A esto se vinculan en concreto las siguientes determinacio-
nes. 1. Puesto que lo espiritual se separa del fenómeno, éste
166 debe degradarse a la forma de la finitud, | de la determini-
dad, de lo finito en general. Resulta así que el mundo se des-
diviniza, un mundo prosaico, concebido según su determi-
nidad y limitación. Lo infinito absolutamente Uno es para sí
frente a lo múltiple, con ello viene puesta la prosa, la suje-
ción, la limitación en general. Puede recordarse la exposi-
ción del Antiguo Testamento, el estadio patriarcal. Desde lo

hindú llegamos a lo hebreo, y sucede por tanto de un modo que podemos llamar natural; [encontramos] relaciones comprensibles, conceptuales, de hombres naturales, y su comportamiento es algo intelectivo, pertinente; hemos pasado del mundo del delirio, [de la] confusión, a un terreno sencillo. [A pesar] de lo distinta de la nuestra que es el estadio dibujado, encontramos en ella esa peculiar verdad de la descripción, de las figuras y sus acciones. En el campo prosaico puede haber *milagros*, que en general sólo tienen lugar allí donde hay [un] curso natural de las cosas, una relación correspondiente a lo que llamamos leyes de la naturaleza. En lo hindú no hay ningún milagro, ahí todo es *un* milagro, todo está trastornado, lo que comienza siendo determinado pasa de inmediato a flotar en el aire, en lo indeterminado. *Aquí*, [entre los hebreos,] tiene lugar [por contra una] interrupción del curso, es [aquí] donde [hay] milagros por vez primera; precisamente por eso no es algo sublime, sino que algo así sólo puede aparecer en relación con una conexión intelectiva.

Lo sublime propiamente dicho está contenido únicamente en la relación del espíritu con eso prosaico, finito,
167 mundano, que se da. Lo | finito se determina como finito, sin subsistencia de por sí. Esa gran cantidad de himnos, de glorificaciones de Dios, los [realiza] la sublimidad clásica —modelo para todo tiempo, donde se exponen los sentimientos del hombre ante Dios del modo más brillante[87]. El Salmo 90: profundo sentimiento de la concreta nulidad del hombre, también conforme a su voluntad; aunque la nulidad querida es el mal. – Salmo 104, «Alaba al Señor, alma mía». – Siempre [se repite] esto, que todo está puesto, hecho por Dios, y que nada es autónomo; el mundo existe por su aliento, si lo retira, perece. – [Una] famosa expresión de la sublimidad es la conocida de la representación de la creación del mundo: «Dijo Dios, hágase la luz, y la luz se hizo»[88]. Esto lo cita también Longino[89]. –

Éste es el lugar donde la sublimidad como tal se encuentra en casa. Con ella está unida la conciencia del hombre sobre su finitud, con la sublimidad de Dios está unida la profundidad del dolor del hombre, [su] sentimiento de la

(87)
Con esta caracterización de los salmos Hegel remite a Gottfrie Herder, *Vom Geist der Ebröischen Poesie*, segunda parte, 1783.

(88)
Génesis, 1, 3.

(89)
Pseudolongino, *Sobre lo sublime*, 9, 9.

nulidad subjetiva, moral. No aparece aquí la inmortalidad del alma, la cual implica que el espíritu del hombre tenga valor infinito. Aquí [en lo sublime] está lo Uno, y lo otro es algo negativo, no algo libre en y para sí, sino algo perecedero. Con esta sublimidad de Dios está unida la profundidad del dolor [del hombre] sobre su finitud y esencialmente en tanto es una finitud querida, precisamente en tanto ella es el mal. Aquí, los sufrimientos procedentes de lo profundo del alma se describen de modo penetrante, conmovedor, [como] ese grito que brota del alma. Temor ante la cólera de
168 Dios, y el grito que viene del | dolor. –

2. Relación afirmativa de lo Uno con la finitud: nuevo panteísmo oriental

Segunda relación: también sublimidad en sentido fuerte, donde asimismo se resalta lo Uno como substancia absoluta, pero de manera que ésta tiene una relación afirmativa con la configuración finita. De este modo, lo limitado no está, como en lo anterior, puesto como algo duradero, aunque sí aparece al mismo tiempo como un accidente; [la substancia es] lo Uno, lo Uno en todo, con lo que de nuevo también se expone por encima de la figura particular. Ésta es nuevamente abandonada de modo indeterminado, y lo Uno se concibe en una figura distinta, en la que las otras figuras son rebajadas, desaparecen, pero no se ponen como desapareciendo. [Esto sucede] sobre todo en Oriente. Allí donde lo hindú deviene puro, lo Uno se fija para sí, siendo lo permanente en todas las configuraciones, donde al mismo tiempo se fija como lo Uno, similar a lo que [entre los parsis] hemos llamado unidad inmediata de lo suprasensible y lo natural, aunque ahí lo Uno era la luz; aquí, [entre los indos], está fijado lo Uno para sí [en cuanto tal], que se configura y [aparece] en la multiplicidad. [Un] ejemplo de los indos: habla Bruma, no en un figura sensible: «Tierra, agua y viento, fuego, aire y espíritu, el entendimiento, la yoidad, éstas son las ocho partes de mi fuerza esencial; pero hay una esencia superior en mí –Bruma– mediante la cual se vivifica lo
169 terrenal y [que] plenifica y sostiene al mundo; ésta es | la madre de todas las cosas, el origen del mundo y también del aniquilamiento. Aparte de mí no hay nada superior; de mí depende todo, como ensartado en el hilo de las perlas. Yo soy el jugo en lo líquido, la luz del sol y de la luna; la devoción en las sagradas escrituras; en el hombre soy el espíritu; en todo lo terrenal la vida, la contemplación en el penitente, en el sabio la sabiduría, en lo vivo el amor. Cuantas naturalezas son verdaderas, también las que son brillantes y las que son oscuras, también éstas proceden de mí; debido a la ilusión de estas tres propiedades todo el mundo se equivoca y no me reconoce a mí, que soy inmutable y divino: pero también mi ilusión, Maya, procede de mí, aunque los que me siguen van más allá de la ilusión». Aquí está la unidad substancial. El espléndido panteísmo oriental se encuentra en casa en los países orientales; árabes, persas y turcos. El señor von Hammer da [una] información: en 1818 [estaba un] enviado persa en Viena y, entre sus regalos, trajo también, [en un] estuche sobre un caballo magníficamente engalanado, un poema escrito por el poeta de la corte persa, al que el Shah dio su propio nombre: Fath-Ali.

(También esto [es] panteísmo). Es una crónica, [un] epos sobre el reina-
170 do | de este Shah[90]. El antiguo *Shanamah* de Firdusi tiene 60.000 dísticos, el nuevo 33.000. –

Se expresa la absoluta unidad, substancia, que está en todo y en la que todo está. Con ello, a la fantasía se le ofrece un gran espacio para desarrollarse. En Jalal-ed-Din, llamado Rumi[91] (de Asia Menor), domina absolutamente el gran panteísmo. Hay, así, una determinación precisa respecto al carácter de la poesía oriental en conjunto. El dominio de lo Uno sobre lo natural es la determinación fundamental, lo otro sirve como adorno, como glorificación de lo Uno; en el panteísmo está la inmanencia de lo divino en lo objetual, la eleva a la propia exquisitez, la espiritualiza, le da su misma vida, y por este medio se fundamenta una relación del sentimiento subjetivo del poeta con los objetos. El carácter del arte poético oriental incluye esto de modo muy general, el hecho de que generalmente el espíritu del poeta se muestra substancial, libre, independiente, vasto, grande; y en la libre independencia autónoma se conforma en una relación afirmativa, en identidad con las cosas naturales y con su objeto. En la unidad, el poeta oriental medra afirmativamente en sí mismo, satisfecho, seguro de sí y precisamente en esta relación con los objetos. Se trata de ese carácter de serena, dichosa intimidad que es peculiar del Oriente; la intimidad occidental, román-
171 tica | está más sumida en sí misma, tiende a ser más melancólica, privada de libertad, desdichada, dependiente, sin dejar de ser subjetiva, egoísta, sentimental; tal intimidad, meramente oprimida, domina en las canciones populares, particularmente en las de los pueblos bárbaros. La intimidad dichosa, libre, encuentra su lugar natural en Oriente.

Al comparar las canciones tempranas de Goethe con las de su vejez, reconocemos [su] distinto carácter: la serenidad, la alegría verbal de la representación, el sentimiento, los ha añadido sólo más tarde; el *Diván occidental-oriental*[92] muestra que ahí estaba ya tocado por el espíritu oriental; es inagotable en imágenes, rebosante de alegría, seguridad, despreocupación, incluso en polémica con las relaciones sociales, frente a la multitud. La relación substancial del poeta en sí mismo y con los objetos [se halla aquí de nuevo].

(90)
Cfr. Fath-Ali Han Saba Kasani, *Da Schehinschahname oder das Buc des Königs der Könige*. Trad. y ed. de Joseph von Hammer-Purgstall,, Viena, 1819.

(91)
Poeta persa (1207-1273).

(92)
Goethe concluye el *Diván occidental-oriental* en 1819.

– Cuando el oriental sufre, cuando se lamenta, se trata del destino; permanece seguro de sí mismo, no se deprime por ello. En Hafiz[93] aparecen bastantes lamentaciones, pero él sigue siempre el mismo hombre impasible. [Y] utiliza la imagen: «En agradecimiento de que la presencia del amigo
172 te ilumina, arde como una vela | en el dolor, y sé contento»[94]. La vela se derrite en serenas lágrimas, pero en su dolor se intensifica el esplendor de las llamas. –

Por citar algo específico: se ocupan mucho de la rosa y el ruiseñor; [es] relación habitual [la] del amor del ruiseñor por la rosa, como novia suya. También en el *Diván* de Goethe, [en el poema] a Zuleika, [se menciona la] esencia de rosas, que es muy cara (ahora ya no): «Para envolverte acariciadoramente con perfumes, para acrecentar tu felicidad, deberían perecer en el fuego millones de rosas», etc. Bulbul es el ruiseñor, Hafiz dice: «Rosa, en agradecimiento por ser sultana de la belleza, en el amor no te muestres arrogante con el ruiseñor»[95]; no renuncies a concederle tu aroma. – «Oh, ven, ruiseñor del ánimo de Hafiz». – [Éste es] un impulso personal para cantar. (También a veces trata a su alma como a un papagayo.) – «Regresa al aroma de las rosas del placer»[96], «Rosa, vuelve a la fiesta de la rosaleda; donde está el ruiseñor, que eleve los cantos»[97]. –

La afirmativa, viva, espiritual relación del poeta con los objetos es, así, algo característico de la poesía oriental. Para
173 los modernos, por contra, | la rosa [aparece] incidentalmente como algo agradable, como adorno; pero en los orientales el poeta se sume en el espíritu, en la naturaleza y en el alma de la rosa. – Así, el poeta mismo es el espíritu libre, autónomo, que mantiene su despreocupación incluso en la desdicha y cuyo espíritu está afirmativamente presente en los objetos que utiliza como imágenes.

3. Perfecto devenir libre de los modos espiritual y sensible

[Una] tercera relación de esta diferenciación del significado con la figura y la imagen, [es el] devenir libre del significado. Esta tercera relación se determina en general [de tal modo] que el significado se representa para sí, y la imagen, la expresión, la figura, devienen algo exterior en la relación con el significado autónomo, por lo que su relación [es] más bien arbitra-

(93) Mohammed Schemseddin, Hafiz (1300-1389), lírico persa.

(94) La letra Sa, II. Hafiz, *El diván.*

(95) La letra Ra, XI. Hafiz, *El diván.*

(96) La letra Sa, V. Hafiz, *El diván.*

(97) La letra Sa, VI. Hafiz, *El diván.*

ria, [exterioridades] que el espíritu subjetivo del poeta trae ingeniosamente a colación. A esto va ligado que el contenido de un significado semejante deviene un contenido particular, ya no es el señor, o la substancia una, sino que se determina, se limita; pues, en la medida en que sólo puede ser una imagen exterior, el contenido puede ser únicamente algo limitado. Se sigue de ello que, al estar el significado puesto para sí, al igual que su expresión, que se le opone, ésta es una relación que no pertenece al centro del arte, a lo bello esencial; | sólo incidentalmente puede aparecer en una
174 gran obra de arte, o si constituye la base en una obra de arte tal, entonces ésta sólo podrá ser una obra de arte subordinada. Puede aparecer como adorno, como ornamento, pero todo un género artístico apoyado sobre ello, un género entero, no puede ser una verdadera obra de arte. En esta determinación hay que hablar de tres formas (en realidad, sólo de dos; [la] tercera, como apéndice): la primera es la fábula esópica, la parábola, el apólogo. La segunda es el enigma, la alegoría, y en general la metáfora y la comparación. A modo de apéndice llegaremos al poema didáctico, a la poesía descriptiva.

Surgen muchas dificultades cuando a tales formas se las desea ordenar bajo géneros determinados, de los cuales se acepta ciertamente que hayan de ser los géneros principales del arte. Conforme al modo habitual de subdivisión, uno tiene ante sí a ciertas obras de arte que han de subdividirse, ubicarse en clases. Necesariamente se cae [entonces] en la perplejidad, pues al llevarlo a cabo aparece un gran número de figuras que no son como deberían ser, [sino que] son figuras deficientes. El
175 concepto es | la relación verdadera, pero en la naturaleza; en el poetizar humano aparece una gran cantidad de figuras híbridas que, si han de ser subdivididas conforme a las determinaciones del concepto, no pueden ubicarse. Tales formas son productos imperfectos y encuentran su lugar allí donde se trata de aquello que constituye sólo la transición de una figura esencial a otra. Esto tiene que ver con lo bello clásico, con la figura correspondiente al concepto; para que exista lo bello se necesita que el significado sea libre para sí. Llegamos así a la diferenciación, en la que la unidad se da sólo como algo a lo que se tiende. Llegamos así a que el significado, la representación, se libere para sí; pero entonces, todavía en el punto de la separación, donde la unión aún no se ha efectuado, aparecen figuras que son imperfectas. La relación que tenemos es figura, imagen para sí, y representación, pensamiento para sí; aquélla es existencia inmediata, pues lo espiritual todavía no se ha apropiado de nada.

[a. Primera relación: al fenómeno se le da significado]

[1. Fábula esópica]

Una forma tal, que ha obtenido la autonomía, es la fábula esópica; pero [nosotros] debemos tomarla en su peculiaridad. Se presenta, por ejemplo, que algo que sucede en las relaciones
176 humanas | se atribuye a animales, se representa bajo historias de animales [el hecho de] que haya hombres a los que les ocurren las mismas cosas; sólo que las figuras humanas son sustituidas por figuras de animales. La más grande fábula de este tipo, que sin embargo no es esópica, es *El zorro Reineke*, [escrita en] bajo alemán. La narración [es] sumamente divertida; [describe la] situación de un príncipe con sus poderosos vasallos, que hacen lo que les viene en gana, a pesar de que tienen miedo, pero mediante astucia o a través de la esposa de aquél retienen lo adquirido por astucia o engaño.

Fábula esópica: si se representa [un] suceso, una historia, y se trata de un suceso humano, entonces tiene significado de por sí, algo que puede suceder también si en lugar de hombres se introducen animales, que son las máscaras; con ello se ha puesto la esencia de la fábula esópica. Pero no se comprende por qué utilizar animales; y lo que Lessing aduce como ventaja[98] se reduce a decir que el carácter de los animales es algo conocido; león es fuerza, zorro astucia, [mientras que] no por dar un nombre humano se reconocería el carácter. Si un hombre se presenta actuando, entonces se muestra mediante acciones, y éstas deben explicitar al punto su carácter. Por tanto, supone una ventaja mínima el introducir animales en lugar de hombres. Tiene su gracia. Puede admitirse. Si se tratase de todo un sistema de acciones humanas con un contenido determinado de
177 manera egoísta, brutal e | inmoral, entonces tales acciones se acercarían más al carácter animal. Así sucede en el zorro Reineke; pero en caso contrario es indiferente introducir hombres o animales. Así que no se ve la necesidad de hacer que los animales hablen.

El carácter peculiar de la fábula esópica es tal que de por sí constituye un estadio de la relación [propia] de sucesos exteriores. A ello se añade su explicitación, dándosele un significado peculiar. Y cuando vemos, desde el punto de vista histórico, cómo ha sido la antigua fábula esópica, percibimos el mismo carácter: una relación natural basada primordialmente en la naturaleza de los animales. [Por un lado] hay un suceso prosaico, una existencia inmediata, y por el otro se explicita lo natural, se le da un significado que encierra en sí un sentido moral, práctico, [una] máxima universal que se asemeja a

(98)
Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Fabeln. Drei Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*, 1759.

una circunstancia exterior dada, la cual, en caso contrario, se habría presentado de por sí. A este respecto, [la] fábula esópica tiene [un] interés particular, [el] significado de una máxima espiritual. Esopo, al que cabe atribuir el origen de tales fábulas, es también él mismo un personaje de la tradición: un esclavo de cuerpo deforme – Historias como la de Eulenspiegel[99], moral del carretero, e ingenio. No es poesía libre, verdadera obra de arte, sino que se trata de lo vulgar, lo
178 ingenioso, | para extraer en una relación subordinada alguna doctrina a partir de una relación natural, para aprehenderla como exposición de alguna enseñanza.

La mayor parte de las fábulas, todavía existentes, tienen este carácter: Platón menciona [un] escarabajo que destruye los huevos del águila; aparece también en Aristófanes[100]. – Están clasificadas por orden alfabético. Algunos ejemplos: no tienen por qué ser únicamente animales, [pueden tratar también] sobre un roble y una caña. Ante un viento tempestuoso, el roble se parte, la caña se dobla y se endereza de nuevo[101]. [Éste es un] fenómeno natural. Tomado moralmente, el roble fuerte y alto es un hombre en una situación elevada, [la] caña [un] hombre en circunstancias exteriores humildes. El fenómeno es lo que constituye la fábula. – Las golondrinas ven a un agricultor sembrar semillas de cáñamo; con el cáñamo se hacen cuerdas y redes para cazar pájaros. Sugieren a los demás pájaros robar la simiente; éstos no escuchan el consejo, el cáñamo crece, [de él se fabrican] redes con las que se atrapa a los pájaros, pero las golondrinas han escapado[102]. Sencillos acontecimientos naturales; las golondrinas abandonan nuestra región en otoño; en invierno tiene lugar la caza de pájaros y ellas ya no se encuentran ahí. Una circunstancia natural viene presentada como intención, concebida de modo moral, trans-
179 formada en lo que se llama una fábula. | Cuando el cazador de pájaros prepara la vara para cazar, le pica una serpiente y muere[103]. Esta casualidad, tomada moralmente, es también [una] fábula. – El cuervo con el queso y la zorra[104]: sabemos que cuervos, arrendajos, etc. cuando ven a un hombre o a un animal empiezan a graznar (algo de lo que los cazadores se aprovechan habitualmente); así, conforme a su instinto, también aquí grazna el cuervo cuando ve a la zorra, y pierde su queso. –

(99) Till Eulenspiegel es la figura del pícaro en el libro popular bajosajó del mismo nombre, de 1515.

(100) Hegel remite a Aristófanes, *Las avispas*, V. 1446 y *La paz*, V. 129.

(101) Cfr. Esopo, *El roble y la caña*, fábula 163.

(102) Cfr. Esopo, *Las golondrinas y los otros pájaros*, fábula 18.

(103) Cfr. Esopo, *El cazador de pájaros y la paloma*, fábula 56.

(104) Cfr. Esopo, *La zorra y el cuervo*, fábula 13.

De este tipo hay otra fábula distinta: un zorro se sube a un árbol, se cae, quiere agarrarse a una zarza y, sorprendiéndose, dice: «He solicitado tu ayuda y he salido peor parado». La zarza contesta: «Hiciste mal en agarrarte a mí, pues yo procuro enganchar todo lo que se me acerca»[105]. – De este tipo son las fábulas esópicas propiamente dichas. Un pescador sale, no coge nada, se entristece; al regreso, cuando había perdido la esperanza, un atún salta a su barca: a menudo regala más la suerte de lo que logra la destreza[106]. Relaciones prosaicas: los murciélagos, despreciados por los pájaros del día y por los de la noche porque no pertenecen ni al día ni a la noche[107]. A tales circunstancias se les da un significado.

180 | Las personas piadosas, de todo pueden extraer una moral, una doctrina edificante. No se trata de poesía ni de configuración, formadas según una idea, sino que consiste en una existencia inmediata y ahí, de modo ingenioso, accidental, se construye [una] combinación. De este tipo son las verdaderas fábulas esópicas, que se basan en un acontecimiento natural; no se trata de vestir una enseñanza, sino que se capta [inmediatamente] el precedente y se le da significado.

[2. Parábola]

Lo segundo es la parábola. [Es ésta] algo similar; sin embargo, aquí se toma más bien un acontecimiento que puede aparecer en el ámbito de la vida corriente, con lo cual son hombres los que actúan, y donde el acontecimiento para sí tiene un interés trivial en sí, pero en lugar de éste se introduce [un] interés superior, moral, más general. El caso singular, de exiguo contenido, es ampliado a algo general, donde se introducen importantes intereses morales. De este tipo hay varias conocidas; las cristianas, las prácticas. Heródoto, [por ejemplo,] cuenta de Ciro que cuando quiere inducir a los persas a sublevarse de los medos, hace venir a los persas con sus azadones, alegando haber ordenado que labraran un campo, al siguiente [día les ofreció] un banquete; acto seguido les pre-
181 guntó qué | tipo de vida preferían. El segundo, [contestaron los persas;] y de este modo les habría exhortado a apoyarle[108].

Las parábolas cristianas son narraciones que tienen al principio solamente un exiguo contenido exterior. Un sembrador sale a sembrar, etcétera.[109]. El banquete de boda: por impedimentos, los invitados no vienen; esto se explica [mediante un] significado superior, [un superior] fin. Se sustituye por el reino celestial y las excusas, declinaciones, indiferencia ante este fin del banquete se comparan con la

(105)
Cfr. Esopo, *La zorra y la zarza*, fábula 83.

(106)
Cfr. Esopo, *El pescador finalment[e] afortunado*, fábula 88.

(107)
Cfr. Esopo, *Los murciélagos neutrales*, fábula 40.

(108)
Cfr. Heródoto, *Historias*, I. 125.

(109)
Mateo 13, 1-9; Marcos 4, 1-9; Lucas 8, 4-8.

conducta ante la invitación al reino celestial, ante el fin que-es-en-y-para-sí.

Goethe tiene muchas parábolas por el estilo: se dispara a un gato, el cocinero [lo prepara en] un pastel [con] mucho condimento. No por ello el gato al que disparó el cazador se convertirá nunca en liebre por obra del cocinero[110]; parábola sobre la teoría newtoniana de los colores.

– [Un] maestro de escuela llega a una reunión social importante; hace una reverencia, choca con alguien; mientras recibe una imprecación, pisa a otro; corre por el prado de un campesino, ganándose un solemne bofetón, y es entonces cuando se contenta, pues encuentra a alguien que es como él.

– La parábola de los anillos de Lessing[111] sobre la diversidad de las religiones: [cada uno de los tres hijos cree] que no puede
182 ser engañado | por el padre. En un tema irrelevante se introduce un interés superior, se trata de un acontecimiento prosaico, una acción en un ámbito reducido, pero en donde a ese contenido irrelevante se le confiere un significado superior, respecto al cual se comporta de modo similar a como lo hace en torno a ese contenido nimio.

[3. Apólogo]

[El] apólogo puede ser diferenciado de la parábola, cuando la historia misma es de inmediato un caso singular de la doctrina, de la máxima general, o la narración surge al ofrecerse una enseñanza determinada, por ejemplo el romance de Mahadoh, de Goethe[112]. El dios de la tierra descendió por última vez. Aquí [está] íntegramente, revestida en forma hindú, la historia cristiana de Magdalena, la pecadora arrepentida. Como ella muestra ese amor en el ánimo, muestra puro sentimiento, humildad, obediencia, confianza, la coloca ante esta última prueba de lanzarse sobre la hoguera, a donde ella le sigue. «Pero el preferido de los dioses», etc.

183 | Apólogo. Parábola. [Hay] muchas formas singulares, cuya diferencia no es demasiado grande. [Un] apólogo [es], en concreto, cuando se reviste un determinado caso, pero sin tomar el desenlace como en una fábula, donde a partir del desenlace, del desarrollo, se extrae la enseñanza, sino que la historia misma concluye con la enseñanza. Por ejemplo, esa exposición de Goethe: *El buscador de tesoros*. Un hombre de sentido perturbado sale en busca de un tesoro; pero en lugar del tesoro, en la negra y

(110) Cfr. Goethe, *Pastel de gato*, 1810.

(111) Cfr. Lessing, *Natán el sabio*, III, 7.

(112) Cfr. Goethe, *El dios y la bayadera. Leyenda india*, 1797.

oscura noche tiene una aparición: «Y vi», etc., «vi ojos benévolos centellear», etc. «De día trabajo, por la noche invitados, arduas semanas, fiestas alegres sean en adelante tu lema mágico»[113]. Aquí el relato concluye con la propia enseñanza.

La relación puede resumirse de manera muy breve, sin detallar la historia y ofreciendo la enseñanza particularmente. El *ho mŷthos dēloî* [*fabula docet*] es [un] añadido posterior. Los proverbios son de este tipo, señalan un caso particular y aluden a la relación general; si se detallaran, podría construirse una parábola. «Una mano lava a la otra». «Tú una salchicha ásame, y yo tu sed apagaré». – Goethe tiene una gran cantidad de tales pequeños proverbios; [aparece aquí] algo singular que debe tomarse en sentido general. Por ejemplo, «El que viene a pedir tocino para el gato es pródigo en sus pasos». «El tiempo siega tanto rosas como espinas, pero siempre germinan de nuevo». [Significa:] Las rosas, lo agradable, desaparece, también lo desagradable, pero no por ello debe decaer el ánimo del
184 hombre; [sucede] como con las abejas, | a las que se les coge la miel y siempre la vuelven a fabricar. «Malos bocados para mí son aquéllos con los que los invitados han de ahogarse». También cabe aplicar ese cuento a la filosofía: cuando uno es invitado a la filosofía del conocimiento racional, bien a menudo cabe decir [lo de antes]. Son, éstas, fábulas abreviadas.

Se da [un] acontecimiento sensible, se explica, se le confiere un significado general, el ingenio dispone el caso y lo compara, mostrando con ello que una relación más general también posee en sí [una] determinación como la que se da en ese acontecimiento sensible inmediato.

[b. Segunda relación: mediante el significado se busca el fenómeno]

La segunda relación puede expresarse como lo inverso de la primera. Si se coloca al significado para sí en primer lugar y se le busca y se le da una expresión exterior, entonces se hace al significado sensiblemente determinado; es la subjetividad del artista la que encuentra la imagen, la configuración, y realiza esta conexión. La figura verdadera posee la relación de que un cuerpo semejante no sea sin algo significativo en sí mismo, pero aquí la corporeización de lo universal es algo hecho, de tal modo que al material le es indiferente devenir afín. El poeta aparece como el que lo

(113) Cfr. Goethe, *El buscodor de tesoros*, 1797.

hace, el que lo reúne. En la concepción viva no pueden lo interior y exterior dividirse de esta manera. – [Hay que exponer] tres formas: 1) Enigma, 2) Alegoría, 3) Imagen, metáfora, comparación.

[1. Enigma]

En primer lugar, el enigma. En el lenguaje, la pintura, etc. [designa una] representación que se manifiesta mediante una combinación de
185 rasgos o propiedades que | parecen opuestos, chocantes, disparatados, contradictorios y apuntan a algo distinto, a la llamada clave del enigma. Tales enigmas se encuentran a sus anchas sobre todo en Oriente; [son un] peculiar fenómeno histórico entre la época del simbolismo más obtuso y la época de la universalidad consciente. [El enigma se encuentra en la historia de la] reina de Saba y Salomón[114], y a menudo en poemas alemanes antiguos, así como en el *Eulenspiegel* ([o también] en Markolf y Salomón)[115].

[2. Alegoría]

En segundo lugar, la alegoría. Contiene un significado que es algo abstracto, una propiedad general, la cual, en efecto, se representa, se reviste sensiblemente, pero es únicamente un sujeto gramatical, no una individualidad o subjetividad reales donde la abstracción sea el alma, el significado interno, aunque el alma no es esencialmente algo abstracto. Así, [son contenidos de la alegoría, por ejemplo,] la religión, el amor, la justicia, la paz, las estaciones del año, verano, invierno, otoño, primavera. La figura individual [les] es exterior; no hay ningún Dios clásico, ningún santo, ningún genio.

La alegoría, se dice con razón, es algo frío, sólo se alude como lo interno una determinidad, no individualidad viva; así, el contenido lo constituye un obrar abstracto, represen-
186 tado de modos concentrados, aunque [son] sólo | cáscaras vacías. Para una determinación más precisa se añaden efectos, consecuencias de la propiedad general; también atributos de tipo simbólico. Hay determinaciones generales que son ya más o menos alegóricas. La *díkē*, el poder de la justicia, [por ejemplo], es la necesidad absoluta del derecho, [al mismo tiempo] un derecho efectivamente real [y un] poder completamente universal, no simbólico, pues, en efecto, por un lado aparece abstractamente en cuanto necesidad, pero también contiene [en] modo más sustancial las relaciones de la naturaleza y el mundo espiritual.

Winckelmann, [en su artículo] sobre la alegoría[116], confundió muchas cosas (escrito temprano, poco importante). En la poesía, el señor Friedrich von Schlegel ha dicho: toda obra de arte debería ser una alegoría, es decir, contener y

(114) 1 Reyes, 10; 2 Crónica, 9.

(115) Cfr. *Solmon und Morolf*, s. XII; *Solomon und Morkolf*, s. XIV; *Frog und ontwortt Solomonis und morcolfij*, 1482.

(116) Cfr. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresde, 1766.

de Dante, Homero o Virgilio, se señala a menudo [una cierta] alegoría universal para cada canto; [se trata de una] regla general, como [también] se extrae de una fábula, y esto es lo que [se ha] llamado alegoría. Pero porque pueda extraerse [una enseñanza], por el hecho de que pueda expresarse lo universal, no es todavía, sin embargo, una alegoría. Cuando actúan individuos, individuos vivos efectivamente reales, formas verdaderas, caracteres, lo princi-
187 pal es el carácter, | la referencia de los caracteres son relaciones plenamente universales, pero por así decirlo sometidas a su carácter. –

Lo romántico tiene primordialmente como su contenido [la] individualidad particular, no la grande, como en las obras de arte clásicas, e igualmente los acontecimientos son arbitrariedades – así, los santos tomados en sus destinos particulares. A ello se contrapone lo universal. Lo universal no está individualizado para sí en genios o dioses, como los dioses clásicos; lo universal se contrapone de buen grado a la particularidad de la persona. Si el artista tiene algo universal en sus pensamientos, en su representación, entonces su fantasía no puede ir más allá que figurarlo de un modo exterior, lo que constituye la alegoría. Así, en Dante hay mucho de alegórico[118]; [por ejemplo,] ya incluso el comienzo, el hecho de que esté dormido en la selva oscura. Las doctrinas religiosas se mantienen ahí para sí, tienen como tales doctrinas su infinita importancia, deben ser creídas, y ello no depende de la figura. Al final del *Purgatorio*, la teología se funde con la imagen de la amada, de Beatriz, de tal modo que se ha discutido si se alude propiamente a la persona de Beatriz o a la teología; lo correcto es esto último: tomar para
188 [la teología] la imagen de su joven amada. Oscila entre | lo universal y la transfiguración de Beatriz, las dos cosas están unidas. La historia de la vida de Dante se inclina precisamente a un tierno rasgo: a los nueve años concibió esta pro-

(117)
Cfr. *Athenaeumsfragmente*, 1798, *Athenaeum*, 1. Bd. 2. Stk.

(118)
Cfr. Dante Alighieri (1265-1321), *La divina comedia*.

funda pasión; su interna religión subjetiva [adquiere con ello figura], de manera que representa a la teología bajo la imagen [de Beatriz], y [esta alegoría] conecta con su ánimo en lo más íntimo.

[3. Metáfora, imagen y comparación]

En tercer lugar, la metáfora; un capítulo muy extenso. Lo figurativo como tal [es] metáfora en general, imagen en sentido propiamente dicho, y comparación. Por lo que toca a la metáfora, cada lengua contiene mucho de metafórico, y lo metafórico común, propiamente dicho, debe distinguirse de lo superior metafórico poético.

[El contenido de la metáfora poética es] el significado en general, abstracto; el significado concreto [–el contenido de la metáfora común–] es un contenido particular, limitado. [Es típico de la metáfora] el significado en general para sí, estando diferenciada de ello la configuración; el significado para sí tiene un contenido inmediatamente particular; el significado verdadero, concreto, es de un modo vivo enteramente distinto, universal en sí. –

[a. Metáfora]

a. La metáfora es precisamente significado y una expresión particular, una configuración particular del mismo. Significado quiere decir: expresión literal; y lo figurativo quiere decir, entonces, el sentido figurado. A menudo puede lo figurativo en sí, lo sensible, ser lo primero y elevarse a un sentido espiritual universal; entonces lo primero es el significado y lo segundo puede ser metafórico. También puede ser simbólico, o un símil abreviado. Aristóteles dice que en la comparación se añade un *como*, y que sin él [se trata de] una
189 metáfora. | Por ejemplo, Aquiles [es] como un león, o Aquiles [es] un león[119].

[Un] símbolo es en parte convencional; el significado de la metáfora, sin embargo, debe ofrecerlo el contexto. La lengua tiene muchas metáforas, [de tal modo] que múltiples expresiones se toman en un segundo sentido cuya substancia tiene similitud con el primero. El primer sentido es algo sensible, el segundo se transfiere a algo espiritual: «Begreifen», «fassen», por ejemplo[120]. A menudo no se establece completamente qué es lo que ha sido metafórico o ha deve-

(119)
Cfr. Aristóteles, *Poético*, 1457a, 5; 1459a, 15; 1457b, 15-25.

(120)
Begreifen significa literalmente *coger, agorror* y en sentido figurado *concebir, comprender. Fassen*, de modo similar, es *coger, asir*, y figuradamente, *comprender, coptor*. [N. del T.]

nido significado literal. «Begreifen» tiene un significado sensible, pero frecuentemente apenas se piensa en él. En las lenguas vivas, esto se puede percibir; en las muertas no ocurre así; en la lengua viva quizá haya llegado a ser tan habitual que no se piense absolutamente para nada en lo metafórico. Puede opinarse que el estilo de los antiguos fuese ornamental, y sin embargo se trataba de un sentido completamente habitual.

Un aspecto principal de lo metafórico es el hecho de que a algo inorgánico sensible se le da un significado, concibiéndolo en una expresión que significa una exteriorización, pero que propiamente dicho corresponde a algo espiritual. Por ejemplo, «risueñas campiñas»; esto ha llegado a parecernos tan trivial que apenas lo sentimos como metáfora. Pertenece al estilo distinguido. «Las olas gimen bajo
190 la pesada carga de las | naves», dice Calderón. «Area gemit frugibus»[121]. «Las sedientas campiñas beben la lluvia». «El tiempo mata las penas». – El estilo prosaico puro ha de abstenerse de estas metáforas. El estilo de los antiguos fue mucho más puro del que nosotros requerimos. [El estilo de] Homero, Platón, Tucídides e incluso Demóstenes no [es] nada exuberante; Sófocles [es] poco metafórico. La consistencia plástica de los antiguos también los mantuvo íntegros respecto al estilo. Las metáforas son únicamente interrupciones de la representación, un traslado a otro territorio de la representación; el estilo genuino de los antiguos mantuvo alejada la dispersión que encierra un cierto estilo florido.

El estilo moderno exige metáforas. La prosa de Schiller está repleta de ellas: «Aquella naturaleza [como de] polípo, [propia] de los Estados griegos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente y, cuando era preciso, podía sumirse en el todo, cedió el lugar a un mecanismo de relojería», etc[122]. – [Las metáforas son] particularmente apreciadas por los orientales. En Firdusi un turco desafía así a otro: «Nadie me iguala en la cólera, el filo de mi espada devora los sesos del león», etc. «Una vez desenvainada,
191 convierte a los siete países en un mar de sangre». | Esto puede degenerar fácilmente en un estilo completamente

(121)
Virgilio, *Geórgicas*, III, V. 132, «cum graviter tunsis gemit area frugibus [«Cuando gime la era bajo el pesad batir de los granos»].

(122)
Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, carta VI.

preciosista y frívolo; no se interesa por el asunto, sino más bien por el adorno y ornamento; el escritor muestra que le ocupa otra cosa además del asunto. Cuando las metáforas se amplían tanto que los mismos objetos se personifican y se les adscriben en *serio* sentimientos superiores, pueden llegar a ser algo muy frívolo. A tales jugueteos se han entregado en particular los italianos y la poesía bucólica. En *Il pastor fido*[123], un enamorado se lamenta repetidamente por la crueldad de su pastora. También Shakespeare en *Ricardo II*, que se despide así de su reina: «Junto al fuego, cuéntales mi historia; hasta los tizones insensibles responderán al contristado tono de tu voz turbada y llorarán, en señal de doloroso duelo, por el destronamiento de un rey legítimo»[124].

[b. Imagen]

b. La imagen en general: una metáfora más explicitada. [Es] una comparación, aunque siga siendo aún diferente de ella.
192 En la comparación propiamente dicha, | el significado está para sí clauso; en la imagen, el significado no está expresado conjuntamente con ella, sino enfrentado a ella. [Éste es] un tema infinito. Hay que indicar en general (lo verdadero es el interés propiamente dicho [en el] contexto de la imagen) que una imagen puede ser todo un discurrir de circunstancias diferentes, de tal modo que éste sea paralelo con un objeto de otra esfera. Así, una imagen descrita muy detalladamente es *El canto de Mahoma*, de Goethe[125]; el título especifica que se trata de una imagen; si no, podría tomarse por una descripción viva. [Es la] imagen de un río, pero también de algo distinto, de Mahoma. –

El sujeto puede ser denominado mediante una imagen; pero las manifestaciones del sujeto se exponen de un modo figurativo, con lo que lo literal se le atribuye al sujeto de manera enteramente figurada, metafórica. [Un ejemplo] de las xenias: «Por el océano navega con mil [...]», etc. En las xenias de Goethe y Schiller hay mucho [de tal índole]. En *Martial*, [por ejemplo]: «Xenias se os llama, y os entregáis como presentes de cocina. ¿Se degusta pimienta española en vuestro caso?». Respuesta: «Claro que no, aunque los múlti-

(123)
Cfr. Giovanni Battista Guarini (1538-1612), *Il pastor fido*, 1580.

(124)
W. Shakespeare, *Ricardo II*, V. 1. La versión de Hegel es abreviada e inexacta. Orig.:

Tell thou the lamentable fall of me,
And send the hearers weeping to their beds;
Forwhy the senseless brands will sympathize
The heavy accent of thy moving tongue,
And in compassion weep the fire out;
And some will mourn in ashes, some coal black,
For the deposing of a rightful king.

En la trad. de L. Astrana Marín, *O.C.* Aguilar. Madrid 1960, p. 389: «... cuéntales mi historia lamentable y envía a tus oyentes llorando a sus lechos. Porque los tizones insensibles simpatizarán con los apesarados acentos de tu movible lengua y hallarán lágrimas para extinguir el fuego por compasión. Y algunos llevarán luto en sus cenizas, otros se revestirán de carbón, en señal de duelo por la deposición de un rey legítimo».

(125)
Cfr. Goethe, *El canto de Mahoma*, 1777.

ples alimentos insípidos debilitaban tanto el estómago que
193 ahora sólo ayudan la pimienta y el ajenjo»[126]. | Comparan las xenias con fuegos artificiales: «Algunos ascienden como globos luminosos, otros explotan, otros incluso los lanzamos sólo por juego, para deleitar la vista»[127]. [A menudo, el] objeto principal lo han constituido las mismas metáforas, introduciéndose en muchas singularidades; esta unión de lo literal y lo figurado ha sido especialmente criticada. Pero tal crítica ha de tenerse por algo de por sí débil. En particular entre los orientales se expresa figuradamente lo literal del sujeto. Hafiz dice: «El curso del mundo es una daga ensangrentada, y caen como gotas la cima brillante del Nuschirwane y las coronas del Perwise»[128].

Hafiz dice de la salida del sol: «La espada del sol vierte en la aurora la sangre de la noche, sobre la que ha triunfado»[129]. Y de sí mismo (según la traducción de Hammer[130]): «Ninguno ha desvelado todavía los pensamientos como Hafiz, desde que se ensortijaron los rizos de la novia de la palabra»[131]. Propiamente dicho: «Nadie como Hafiz ha des-
194 corrido todavía el velo | de las mejillas de la novia, desde que se peinaron las puntas de los rizos de las novias de la palabra». – Klopstock dice: «Pensamiento y palabra son gemelos»[132]. [Ésta es una] unificación oriental, audaz, violenta, de una imagen con el objeto mismo.

[c. Comparación]

En la imagen, en efecto, el significado viene ofrecido por el contexto, pero no expresado para sí; en la comparación propiamente dicha, el objeto está expresado como significado y la imagen está junto a él. Para lo bello es necesaria la configuración; por el contrario, si el significado es ya para sí una figura, si está expresado, entonces la comparación es sólo una repetición, el objeto está ya claramente expuesto. Ahora bien, cuando se añade además una comparación, entonces lo mismo está duplicado y triplicado, y así la imagen como comparación es algo plenamente superficial. La comparación se torna fácilmente en algo insulso. ¿Qué interés tiene traer ante nosotros el objeto, que ya se ofrece en una exposición, y además en una imagen, en una segun-

(126)
Cfr. Xenias de Goethe y Schiller, *Martial*, 364 y *Xenias*, 365.

(127)
Cfr. *Xenias*, 30.

(128)
La letra Fa, XXXVI. Hafiz, *El diván*.

(129)
La letra Dal, CLXVII. Hafiz, *El diván*.

(130)
Der Diwan Mahammed Schemsed-din Hafis Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall. 2 Bde. Stuttgart/Tübingen, 1812, Bd. 1, 366-368.

(131)
La letra Dal, CXI. Hafiz, *El diván*.

(132)
Friedrich Gottlieb Klopstock, *El lenguaje*. A Karl Friedrich Cramer, 1782.

da exposición? [No se puede] hablar del interés sin citar particularidades.

Sin embargo, puede apuntarse que la imagen expresa primordialmente la audacia de que el poeta está ocupado con un objeto y, en este respecto, enlaza a él algo muy alejado; se
195 representa así el subjetivo poder de la fantasía, | el cual cointroduce y se somete un contenido lejano. En los orientales domina [esto] con una fuerza maravillosa. [Un] número infinito de ejemplos: ingenio, pero no como tal, sino [algo] más rico. La audacia es la determinación inmediata.

Al examinar la comparación más extensamente, hay dos intereses concretos que se muestran unidos a ella: que, en la medida que el intérprete compara su objeto con otro distinto, se muestra profundizando en el objeto, en su alma, [en su] contenido esencial, y lo convierte en lo substancial, en el centro de otras representaciones lejanas, con lo que de este modo se ocupa más extensamente del objeto. La otra cosa que radica en ello es lo contrario, el hecho de que el contenido se deja de lado y la representación se traslada a otro contenido. La comparación es algo muy insulso si la fantasía se explaya en lo otro. Por tanto, se dan ahí ambas cosas: profundizar en el objeto y alejarse del mismo, y el lado predominante puede ser uno u otro.

196 En principio se muestra el | interés de que la representación se detenga en el objeto, se demore en él. El objeto puede fácilmente estar acabado de por sí, y se prolonga de [un] contenido a otro con el que está en conexión; aparece una imagen, entonces se detiene el primer contenido, la atención es lanzada a través de la imagen sobre uno nuevo. Si el interés de la fantasía es no abandonar el objeto, el objeto para sí se agota inmediatamente; el interés del ánimo se demora en el objeto, y si no es una demora obtusa, entonces está viva, pero de tal modo que la representación se refiera al objeto aunque, al mismo tiempo, en los fenómenos y representaciones del ánimo no se desembaraza aún del objeto alrededor del que trata. El interés por demorarse en el objeto es la fuente, [la] ocasión habitual [para hacer] imágenes y comparaciones. Puesto que con [un] objeto tal se pone en relación otro distinto, a través de ello el objeto es

elevado, transfigurado. El valor de un objeto tiene lugar primordialmente mediante la comparación. Un sentimiento es
197 por un lado la inquietud en sí, pero, | por el otro, no quiere desembarazarse del objeto y se construye ocurrencias, imágenes y también comparaciones.

Romeo y Julieta es un ejemplo célebre de la demora que se explaya en fantasía. Julieta se vuelve así a la noche: «Ven, dulce noche de cejas negras, dame a mi Romeo, y si tiene que morir, convirtiélo en fugaces estrellas, haciendo así del cielo algo tan bello que el mundo entero se enamorará de la noche»[133]. – Similar a un epigrama, donde dice Platón: «Astro mío, quisiera convertirme en cielo estrellado para poder contemplarte desde mil ojos»[134]. La demora sensible en descripciones compuestas por comparaciones, [aparece] por ejemplo en *El cantar de los cantares:* «Qué bella eres, amiga mía, tus ojos son como ojos de paloma, los cabellos como rebaños de cabras que pacieran en Galaad», etc.[135]. En otros casos no podría decirse que el ojo humano [sea] más bello que el de la paloma. Ovidio [ofrece otro ejemplo] en las
198 *Metamorfosis:* [en las palabras de] Polifemo | a Galatea[136]. [Ahí se muestra Polifemo como] un hombre primitivo sin demasiada cultura, a lo largo de 19 hexámetros.

En Homero son célebres sobre todo las comparaciones. Han sido consideradas como adorno; pero si son mero adorno exterior, entonces se trata sólo de un ornamento, o de lo contrario debe haber en ellas un interés [ulterior]. En Homero tienen sobre todo el interés de dirigir la atención a una situación, destacar la importancia y, al mismo tiempo, interrumpir y aliviar la seriedad del acontecimiento, el ensimismamiento en él. Cuando, por ejemplo, enfrenta a Aquiles con Eneas en la batalla, se dice a la vez que Aquiles arremete contra él; para subrayar esto, interrumpe la narración con un símil. El Pélida es como un voraz león, etc.[137]. No se trata de ninguna amplificación ociosa.

Por lo que se ve, un símil de ningún modo sirve como clarificación [de algo]. Muchas veces, la demora es un mero explayarse en representaciones de la fantasía, una orgía de imágenes, donde el poeta, por así decirlo, se entrega ocioso a las representaciones de la fantasía y seduce al lector

(133) Shakespeare, *Romeo y Julieta*, III. 2

(134) Hegel cita aquí el epigrama funerario atribuido a Platón, para su amado Astro (*Aster:* «Estrella»), recogido en Diógenes Laercio. Cfr. *Anthologia Graeca*. Bd. 7, 669.

(135) *El cantar de los cantares*, 4, 1.

(136) Ovidio, *Metamorfosis*, XIII. 789-80

(137) Cfr. Homero, *Ilíada*, XX, 164-175.

con su juego ocioso. Frecuentemente se acusa de ello a los poetas meridionales. En verdad, a menudo no yace otro
199 interés | en las imágenes que el disfrute ocioso en esas mismas imágenes. Por ejemplo, un barco descrito por [Calderón][138]. [En la] *Mariana* [aparece algo similar]. El tetrarca lanza lejos una daga, la daga del destino, y después de haberla arrojado, encuentra otra; ahí, a la daga se la llama «cometa», «arpón del firmamento», «cometa de acero brillante», «halcón forjado en acero brillante», etc.[139]. Son, por tanto, imágenes donde se trata de un mero adorno; un ocioso explayarse en esas imágenes. [En Calderón, un] barco se convierte en un pájaro; Fénix es un bote de púrpura y oro, blandiendo sus cristalinos remos[140]. Es la amplitud del poema épico la que tolera esta amplitud, más que el drama, tan rápidamente precipitado. – Así, [aparece aquí] una demora en general, con el fin de ampliar el objeto mediante la comparación.

Un aspecto más preciso de la demora por comparación es el hecho de que el espíritu, el interés, muestra con ello que profundiza en el objeto como tal, que halla placer en el obje-
200 to, que | su interés es más teórico que práctico[141]. [El] objeto [es objeto] de la fantasía, no del anhelo ni de la languidez. [En ello radica] un carácter particular de la libertad oriental. En occidente se trata más del deseo [de] salir de sí; en los orientales, la libertad, [por contra,] muestra únicamente el placer en el objeto. No se expresa el movimiento egoísta del ánimo, sino [la] consideración del objeto en su objetividad, y siempre [vemos] un regocijarse en el objeto como tal. Es un rasgo característico en los orientales. Las canciones de amor en el *Diván occidental-oriental* [de Goethe son similares]. El espíritu libre, sereno, de Oriente ha soplado sobre él en la madurez [del poeta], a diferencia de la morbosidad del ánimo, de la concentración del ánimo en sí mismo [propia de Occidente]. La dicha, la jovialidad, muestra interés por el objeto, se regocija en él.

En general, cuando no muestra la objetividad de la fantasía, la imagen sirve con todo para describir la profundización en el objeto. En Calderón hay bellísimas descripciones de este tipo. Cuenta en *Los empeños de un acaso* que sigue a

(138)
«Pájaro sin alas, pez sin aletas». Calderón de la Barca, *El moyor monstruo del mundo*. I (*Obros completos, II. Dromos*. Ed. A. Valbuena, Madrid, 1991[5], 464).

(139)
Cfr. Calderón de la Barca, *El moyor monstruo del mundo*. Ed. cit., 460, 461, 462 y 466.

(140)
Cfr. Calderón de la Barca, *El moyor monstruo del mundo*. Ed. cit., 464 y 466.

(141)
Kant, *Critico del juicio*, § 2 (B 5-7), § 5 (B 14-16). La caracterización de la consideración estética como teorética remite a la determinación kantiana del juicio de gusto como meramente contemplativo.

una dama entera y completamente tapada; dice que no
201 podía describir | su gracia, etc.: «aunque, sin embargo, alguna vez atravesaba las negras barreras de aquel velo opaco una mano», etc. «La nieve era un sucio africano ante su blanca mano»[142]. [La] hipérbole española, etc. [es un ejemplo de una imagen tal].

[El] áspid se emplea frecuentemente [como imagen]: en la *Mariana*, el áspid de Cleopatra: «Si mi esposo murió por una daga de acero, debes tú, daga viviente, penetrar en mi pecho»[143]. Otra vez, la daga [es] un áspid. – Esto es mejor para ser leído que recitado en el drama. – A menudo, pues, tienen las comparaciones el efecto de expresar desfallecimiento; lo contienen, siendo adecuadas para una circunstancia que exprese tal extenuación, por ejemplo para la vida pastoril, una situación tan apropiada para la languidez, tan ociosa.

En *Ossian*, las comparaciones expresan el carácter languideciente de su representación, que así y todo está recubierta de algo esencial, y pertenecen también al exiguo alcance del ámbito mundano, de la representación en general. El círculo de la vida es muy limitado[144]: ir a la guerra, cazar, [las] nubes, la niebla, las colinas. Pesadez de esta índole [aparece] particularmente en Ossian. Por ejemplo: «¿No oyó Ossian que [se acerca] una tormenta, o es la voz de
202 los días que | ya no existen? A menudo viene a mi alma, como el sol del crepúsculo, el recuerdo de los tiempos pasados»[145]. – También: «Agradables son las palabras del canto y el recuerdo de tiempos pasados, son como el silencioso rocío de la mañana sobre la colina, cuando el sol brilla en su ladera, y [cae] el rocío»[146], etc.

En Shakespeare [se halla] otro ejemplo de comparación. [Sin embargo,] el drama no es adecuado para [usar en él de] la amplificación; – se le ha criticado por las minuciosas imágenes y comparaciones, y sin duda a veces se hacen pesadas, desviando del tono dramático de aquello sobre lo que versa el drama. Hermosas comparaciones parecen completamente distintas cuando son leídas que cuando son recitadas; partiendo de algo ausente, pasamos a una representación [del mismo]. Completamente [adecuado] al tono de la conversación, al tono de la elocuencia, es la ejecución

(142)
Cfr. Calderón de la Barca, *Los empeños de un* ocoso. Obras completas, ed. cit. I, 1052.

(143)
Cfr. Calderón de la Barca, *El moy[...] monstruo del mundo*. Ed. cit., 46[...]

(144)
Cfr. Herder, *Homero y Ossion*, 17[...]

(145)
Cfr. *Poems of Ossion*. Dos vols., Edinburgo, 1971 (Reimpresión d[e] la edición de Londres de 1805). Conlath and Cuthona: A Poem. Vol. I, 297.

(146)
Cfr. *Poems of Ossion*. Ed. cit., Fingal. Book III. Vol. 1, 89.

extensa de la imagen. Si no se declama de modo coplero, como en otros casos. El auténtico efecto que pueden tener las comparaciones en Shakespeare es demostrar la libertad del carácter ante el objeto presente, [mostrar] que el carácter viene expuesto como tal por el artista, que tiene que ver
203 con su esencia, pero que está elevado sobre el dolor | al introducirse en una imagen. Aquí las imágenes muestran al ánimo liberado, elevado sobre el interés, al que se estaría sujeto en la vida práctica. En *Julio César*, [en el diálogo] entre Bruto y Casio [se introduce una imagen así]. El noble Bruto, excitado por la cólera, dice: «Oh, Casio, eres igual a un cordero, alimentado por la cólera como al fuego el pedernal, el cual, golpeado con fuerza, desprende una chispa fugaz y enseguida se enfría»[147]. – Así, al mismo tiempo se aleja su sentimiento de falta de voluntad. Ante el miedo más intenso, Macbeth dice: «Extínguete, extínguete conmigo luz fugaz, la luz no es más que una sombra pasajera, un pobre actor que alardea su momento sobre el escenario y luego ya no es nada»[148]. Jueces en arte ingleses y alemanes han criticado esto, el hecho de querer llevar de nuevo el sonido del dolor al «Oh» y «Ah», y puntos suspensivos,
204 mientras que un ánimo noble, libre, | expresa su dolor cuando se hunde en una imagen, mostrándose así por encima de su dolor.

Macduff exclama [en el *Macbeth* de Shakespeare]: «Él no tiene hijos, todos mis amados pequeños [han sido asesinados]», etc. «¿Todos mis pequeños polluelos, junto con su madre, de un solo golpe?»[149]. Esto hace [que sea] el dolor tan conmovedor. – Es muy similar a una reflexión sobre el dolor; la reflexión se ha elevado a representación. [En] *Enrique VIII* [dice] el cardenal Wolsey: «Adiós, pues, grandeza, he alcanzado la cima, y me apresuro de nuevo desde el pleno mediodía de mi gloria hasta mi ocaso. Caeré como una brillante estrella fugaz»[150], etc. Esta reflexión y comparación muestra el espíritu de un hombre que se afana dentro de sí, y que al mismo tiempo se eleva sobre su desgracia. La reina Catalina de Austria dice: «Soy la mujer más desgraciada del mundo, he fracasado en mi reino»[151], etc. [Se percibe ahí claramente] lo conmovedor del dolor, que se

(147) Cfr. Shakespeare, *Julio César*, IV. 2

(148) Hegel parafrasea el *Macbeth* (V. 5) de Shakespeare.

(149) Shakespeare, *Macbeth*, IV. 3.

(150) Shakespeare, *Enrique VIII*, III. 2.

(151) Shakespeare, *Enrique VIII*, III. 1.

expresa en una imagen y, al ser un objeto distinto, también
205 en ella se hunde. | Ciertamente, a veces [tales imágenes], si deben ser recitadas, resultan pesadas y fuera de lugar. En *Enrique IV* [pregunta] Northumberland, [el] padre de Percy, al mensajero: «Tiemblas, y la palidez de tu semblante es más certera que tu lengua»[152], etc. – La serenidad, la profunda fortaleza de este hombre, que adivina la pérdida de su hijo en el temblor del mensajero, se sumerge en el temblor y vincula la comparación con Príamo: aquí está la liberación del dolor. – [Se logra en este caso] una comparación que de otro modo sería reprochable.

[En] Dryden [se dice en la escena de] Cleopatra con el áspid: «Bienvenido, amistoso impostor, tú, el mejor de los ladrones, que con una simple llave abres la vida y me la robas imperceptiblemente; pues cumples el servicio de la muerte mejor que ella misma, y tan suavemente pones cerco a nuestros miembros, que la muerte retrocede engañada ante su misma imagen y se toma sólo por un sueño»[153]. Esto expresa muy bien el efecto de la comparación misma, el hecho de que únicamente se da la imagen del dolor, se
206 reprime el dolor en cuanto | sentimiento concentrado, subjetivo, y el espíritu se eleva libre sobre él. Proseguido en sus detalles, el tema sería de extensión infinita.

Se [ha] considerado [aquí la] relación del significado con la figura: [en primer lugar,] en la unidad inmediata, [luego en] aquella efervescencia; a continuación, [como] el símbolo propiamente dicho, donde lo interno se constituye como independiente, se muestra en la configuración de modo violento, todavía no la ha idealizado, todavía no es dueño y señor; luego, [como] autonomía del significado y de la configuración.

(152)
Shakespeare, *Enrique IV*, Segunda parte. I. 1.

(153)
John Dryden (1631-1700), *All for Love*, 1678, V. 1, V. 473-480. (*The Works of John Dryden* Vol. 13 Plays. Berkeley/Los Angeles/Londres 1984, 108 ss.).

Apéndice[: referencia completamente exterior del significado aislado y de la exterioridad aislada]

Como *Apéndice*, [consideramos] la plena disgregación del significado y la figura como tales, de modo que, primero, [el] significado configurado para sí mismo [alcanza sólo] formalmente su figura propiamente dicha, y, segundo, la exterioridad, que únicamente debe servir a lo interno del significado, que se toma asimismo aislado para sí. De este modo, lo primero es la prosa propiamente dicha. Hay que señalar únicamente: [1)] el significado para sí y [2)] la exterioridad para sí; 3) la completa referencia exterior de ambos entre sí.

Si especificamos la forma precisa de esta referencia, entonces lo primero es algo significativo sin figura propia-
207 mente dicha; es lo prosaico | del entendimiento. Al darle [una] forma poética, resulta el *poema didáctico*.

[a. Poema didáctico]

Contenido pleno de significado, pero sin configuración; los versos, la musicalidad del tono están configurados, ornamento de imágenes, episodios, lo histórico, pero la base es prosaica. Por eso no [es ésta] una verdadera obra de arte. Sólo hemos ataviado con ornamento poemas didácticos morales, incluso en tiempos modernos.

Conforme al contenido verdadero, [el poema didáctico] es prosaico; lo bello en él es un ornamento exterior. Como [en la] jardinería; la naturaleza está ahí y lo que hace el arte es un arreglo externo. Poemas didácticos muy antiguos [proporcionan un] contenido abstracto de modo rítmico. Ahora, entre nosotros [los alemanes], el poema didáctico ha sido abandonado. Los franceses han [escrito] de manera ingenua[154] sobre la naturaleza; [hay] un compendio de física de Delille revestido placenteramente [en un poema didáctico][155].

(154)
Orig.: *naiv*, en el sentido schilleriano de «objetivo»: conform a naturaleza, sin inmiscusión de sentimientos subjetivos. P.e. la epopeya sería «ingenua»; la lírica, «sentimental». Cf. Schiller, *De la poesía ingenua y sentimental*.

(155)
Cfr. Jacques Delille (1738-1813), *Les trois règnes de la nature*. Poème en VIII chants. Paris, 1808.

[b. Poema descriptivo]

[La] segunda forma, [el *poema descriptivo*, es] lo contrario: se recoge el material natural, se describen las configuraciones en general, se relatan las figuras naturales. [Versa,] por ejemplo, sobre las estaciones del año o las horas del día; la individualidad espiritual no es ahí lo principal, sino la existencia de objetos naturales; lo que suele suceder, acontecimientos humanos, actividades que sirven a la necesidad presente, que suceden también de modo natural, que [son] asuntos habituales. Así, el poema descriptivo es una forma que tampoco pertenece al arte propiamente dicho, no tiene por objeto lo bello como tal; la actividad espiritual debe ser lo esencial. Pueden aparecer episodios de todo tipo; pero luego lo humano se emplea también sólo como un ornamento.

[c. Descripción natural]

208 | Lo tercero es la referencia exterior de ambos: [la] *descripción natural*, donde se expresa lo sentido ante ella. Se describe aquí [el] sentimiento para sí, con motivo de estos objetos. El tono general de la situación de la naturaleza puede estar en consonancia con el sentimiento, no se trata de una interpretación de la naturaleza sino que es para sí: yo tengo este o aquel sentimiento. Un campo muy rico; [ésta es] la manera más habitual de hacer poemas entre los alemanes. El sol, el claro de luna y así, todo lo que se me venga a las mientes al respecto, amigos, la amada y así: un camino real [a base] de cosas semejantes. Puede estar bien expuesta, pero luego el sentimiento y la figura se disgregan; muchísimo se ha hecho y se sigue haciendo de este modo. En Klopstock [hay] varias cosas conforme a este tipo, a este esquema. Cuando desciende tan bella la luz de la luna, etc., constituye un bonito idilio.

[d. Epigrama]

Un cuarto tipo de referencia exterior entre lo inmediatamente existente y el significado es el *Epigrama*: un objeto exterior cualquiera y además una inscripción; el significado, la explicación, se escribe encima de él. – Los más antiguos [son los] que cita Heródoto. «Creso ha hecho obsequio del trípode [a Apolo]». O: «Los espartanos han consagrado el botín al dios». Los posteriores poseen una ocurrencia, un ingenio sobre algo, el significado deviene algo agudo. Los griegos son ricos en epigramas amenos, agudos, conmovedores. [Aparecen ante todo] acompañando a las obras de
209 arte. | También [hay] poemas [sobre] acontecimientos [como, por ejemplo, la] muerte de un joven, de una madre; [en el epigrama] se expresa [una] actitud significativa.

El epigrama no es como esas descripciones naturales donde se añade lo que yo haya sentido en ellas; tal sentimentalidad no está en el epigrama. También se basa en un objeto en cuanto dado, y se dice algo sobre él. El epigrama tiene con el objeto la conexión de que se indica el significado, la explicación ingeniosa; el objeto se incorpora a ese sentimiento. Puede haber también narraciones más amplias sobre objetos, en las que éstos son de tal tipo que no se elevan verdaderamente mediante el poema a representación. De esta índole son varias novelas cortas de Tieck. [Tratan de una] colección de cuadros[156], y se le une [una] novelilla. [Pero, para el lector,] los cuadros quedan fuera, no se ha visto la [imagen]. O bien, el interés principal es la música. [Éste es el caso, por ejemplo,] del *Ardinghello* de Heinse[157]; [Ardinghello es un] hombre de profunda fantasía, aun sin refrenarla verdaderamente. Uno ha de haber oído [primero] la música; de lo contrario ésta no puede ser introducida en la exposición. La exposición no está lo suficientemente redondeada en sí como para adentrarse completamente [en lo descrito]. La descripción de galerías [de arte es] muy fatigo-
210 sa; ahora bien, cuando en una exposición | no puede introducirse todo el objeto, ello supone una deficiencia. Si el epigrama es muy ingenioso, entonces el objeto es algo superficial, lo ingenioso se separa del conjunto. – Cuando el objeto

(156) Cfr. Ludwig Tieck, *Die Gemölde*, 1823.

(157) Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746-1803), *Ardinghello*, dos vols, 1787.

aparece completamente en la explicación, y el significado, la explicación, posee al mismo tiempo esta configuración, así como la configuración tiene su explicación a la vez en ella, si ambos están de tal modo ligados, entonces pasamos con ello a una esfera distinta:

II. [LA] FORMA ARTÍSTICA CLÁSICA

En lo simbólico, el alma y la configuración aún no han llegado a unicidad perfecta; la perfecta unificación del alma y del cuerpo [viviente] es precisamente el ideal. Con el arte clásico no necesitamos ser muy detallados, lo precedente sí admitía esa multiplicidad. Ya especificamos el concepto del arte clásico cuando dimos cuenta del concepto del arte: [éste es el arte en] donde se explicita, donde se da el concepto del arte. Para llegar a esta perfección del arte, eran necesarios los momentos ya considerados: que el significado haya devenido autónomo para sí; y que únicamente este significado autónomo sea lo espiritual, lo interno verdadero que al mismo tiempo está vivo, que es para sí. [Se trata de] lo absoluto universal, esencial, que se sabe a sí y es, por tanto, libre, autónomo.

211 | La unificación inmediata de lo espiritual y lo natural [caracterizaba la primera forma del arte]; al arte clásico, [por contra], pertenece la elevación del espíritu sobre lo natural inmediato. Puesto que el significado ha devenido autónomo en la libre espiritualidad, también ésta debe configurarse, regresar a lo natural. Pero en ese caso lo espiritual es lo dominante sobre lo natural, de tal modo que lo natural como tal ya no tiene aquella peculiar autonomía, sino que es ideal y, con ello, sólo expresión, signo del espíritu. Esta figura producida por el arte tiene inmediatamente su significado en ella misma, esto natural es inmediatamente la expresión de lo espiritual. Se trata de lo humano en general, pues la figura humana es lo espiritual existiendo individual, exteriormente. Es figura animal, pero en la que hay algo espiritual, y por ello lo que muestra esta figura es lo espiritual mismo. La figura aún no significa otra cosa que este significado; en la figura humana se da lo espiritual inmediatamente, aparece en ella. Es la inmediata aparición fenoménica de lo espiritual. La expresión: «Unidad del espíritu
212 con la naturaleza» contiene poca cosa; | el hombre animal no ha emergido de esa unidad. Tal unidad debe ser expresada más precisamente; incluso es algo incoherente hablar de esta unidad del espíritu y la naturaleza. Lo natural no es, sin embargo, al mismo tiempo algo autónomo, sino idealizante, algo tal que no se representa a sí sino que inmediatamente representa en él al espíritu. El esquema animal general se basa en [el] tipo; lo humano, sin embargo, radica en la refinamiento de las formas. [El] animal tiene ojos, pero en el hom-

bre se anuncia algo espiritual, pues ahí se encuentra la suprema unificación [de] lo espiritual y lo natural. Sin embargo, lo espiritual es lo dominante, no hay una neutralización, sino que lo espiritual se manifiesta en el cuerpo. Ante todo se entiende [como arte clásico] al arte griego, y sin duda debemos sostener que el pueblo griego ha producido el arte en su suprema vitalidad; el arte romántico alude simultáneamente a una forma superior que la mera forma del arte. –

Ahora bien, este arte no es simbólico; los dioses griegos no son símbolos, sino que se expresan inmediatamente para sí. No se indica nada que no esté manifiesto y claro en la exterioridad; es verdad que también lo simbólico juega aquí
213 su parte. El tipo | y modo como se determina la figura consiste en que ella es manifestación de lo espiritual: carácter antropomórfico del arte clásico. Esto no es una deficiencia, sin ello no puede existir el arte clásico; éste posee más bien la deficiencia de que la religión no es lo suficientemente antropomórfico para la religión superior, pues ésta exige una unificación de la superior oposición abstracta, de modo que lo antropomórfico no esté sólo en lo divino de una figura, sino que el hombre vivo singular sea autónomo para sí; [la] unificación de la naturaleza divina y la humana debe acontecer de un modo mucho más profundo, [de tal manera] que lo humano no sea sólo figura de lo divino, sino que sea autónomo para sí, y tenga con ello [el] modo de la existencia contingente. –

El tratamiento de lo bello clásico concierne a lo *mitológico*, a la mitología griega, pues los dioses griegos son esas obras de arte, los productos, lo bello del arte clásico. En tanto lo bello clásico deba determinarse más precisamente, habrá de tratarse del dios griego y, más en concreto, [sobre] lo bello en esta limitación, [en esta] referencia inmediata al punto central. No viene ahora al caso desarrollar el carácter del pueblo, pero puede decirse que, en sus dioses, el pueblo griego llevó a representación su propio espíritu, obtuvo conciencia de ello, aunque no [a nivel] del pensamiento, sino [una] conciencia sensible, intuitiva, en la religión del
214 arte. | El espíritu del pueblo griego corresponde precisamente al carácter del dios griego. Es libre espiritualidad,

libre individualidad; ésta es ética, y la eticidad posee todavía el modo substancial. Aún no se ha disgregado en la posterior oposición de una libertad de los individuos meramente subjetiva, religiosa, civil, respecto a la cual lo universal, la libertad política, se constituye para sí y se contrapone a los ciudadanos; sino que la libertad, conforme a su universalidad, es idéntica a la individualidad personal, y el espíritu todavía no se ha retirado de lo mundano y existente al mundo espiritual, puro, intelectual, tal como en el cristianismo se retira lo espiritual, teniendo su conciencia superior en un mundo interno.

El mundo espiritual para los griegos todavía no era libre, sino que estaba inmerso en el presente, en la individualidad personal, y en esta unidad con el presente aparecía para él su espíritu esencial y devenía objeto. El carácter del pueblo y su religión se corresponden perfectamente. Por eso era la religión el modo supremo de conciencia sobre el espíritu, sobre lo esencial; el supremo modo de conciencia, [pero] adole-
215 ciendo de la | individualidad natural.

Aunque habremos de indicar algunas determinaciones más precisas de lo bello artístico clásico, al mismo tiempo tendremos que limitarnos [aquí] a lo general, al punto central de ese bello artístico, la mitología. Los géneros, los tipos de arte clásico los consideraremos más tarde, en la segunda parte; aquí trataremos lo general, el ideal clásico, el dios. El ideal ha tenido condicionamientos, a partir de los cuales ha ido progresando. Los presupuestos yacen en algo previo en general, pero lo peculiar es que estos presupuestos también estuvieron dentro de la conciencia misma de los griegos, y que la transformación de lo precedente en la belleza espiritual constituyó asimismo precisamente una parte principal de la mitología griega. Si preguntamos qué es lo que hicieron estos dioses, su acto principal sería precisamente éste, constituirse, engendrarse a partir de algo precedente, y eso es ya su propio contenido esencial. La metamorfosis se ha representado explícitamente de un modo ingenuo. La condición para que el ideal acceda a la existencia es el perfeccionamiento de lo técnico [en] la época; [como condición para] que el ideal acceda a la exis-

tencia también debe darse previamente un tiempo de ejercicio en lo técnico.

216 Ahora bien, | respecto a los condicionamientos de los que procede lo bello artístico, conviene [aducir] sobre todo dos aspectos: primero, que lo animal se degrade, que el espíritu tome conciencia de que él es lo superior, y que lo animal, como algo meramente vivo, es lo subordinado. En los estadios anteriores hemos visto desempeñar a lo animal el papel [dominante]. Las figuras divinas egipcias, las de los indos, tenían mucho del animal en ellas; [el] animal era adorado como dios. Antes de que se adorase la espiritualidad en cuanto esencia, fue previa la conciencia de la vitalidad como algo superior a los meros elementos inorgánicos. Y la vitalidad animal constituyó una forma principal, pero antes de que lo humano se hubiera reconocido como la expresión exclusiva del poder verdadero. La degradación de lo animal a una posición subordinada constituye un rasgo de la mitología griega, y lo aquí pertinente pertenece también al contenido de los objetos artísticos. Forma parte de esto que el sacrificio de animales no estaba prohibido (en períodos de carestía [en otros pueblos] se dejaba morir de hambre a los hombres antes que coger algo para ellos de las provisiones destinadas a los animales), sino que se sacrificaba. Prometeo, cuando tomó dos bueyes, separó un montón con [su] carne y otro con [sus] huesos y cubrió [cada uno con la piel de los animales], engañando a Júpiter, pues dispuso todo para que
217 éste escogiera sólo los huesos | y dejase la carne; Zeus eligió el montón de los huesos, al ser el más grande[158]. El hecho de que los griegos sacrificasen animales implica ya la elevación sobre lo animal.

Conectadas con esto éstan las cacerías famosas, el recuerdo solemne de ellas: el león de Nemea, la hidra de Lerna, el jabalí de Calidonia[159]; puede que contengan algo de simbólico, pero es con el genuino significado de verdaderas cacerías como se conservó y fue consciente la representación. [El] rasgo principal es que [la] figura animal se representa como una degradación, más concretamente como una justa degradación, como una figura que se da en castigo a alguien supe-

(158)
Cfr. Gayo Julio Higinio, *Poeticon Astronomicon*, lib. 2, 15. La fuente directa de Hegel es la edición de Esquilo del filólogo Christian Gottfried Schütz (1747-1832), *Aeschyli tragoedias quae supersun ac deperditarum fragmenta commentarius*. Vol. 1: *In Prometheum Vinctum et Septem adversus Thebas*. Halle, 1782, 174 ss. n.

(159)
Sobre el jabalí de Calidón, cfr. Homero, *Ilíada*, IX. 529-599; Apolodoro, *Biblioteca*, I. VIII, 2 ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, VIII. 260-444; Diodoro, IV, 34. Sobre el león de Nemea, cfr. Hesíodo, *Teogonía*, V. 326-332; Apolodoro, *Biblioteca*, II. V, 1; Diodoro, IV, 11, 3-4. Sobre la hidra de Lerna, cfr. Hesíodo, *Teogonía*, V. 316.

rior; en esto consisten las llamadas metamorfosis. Ovidio las describió ingeniosa y agudamente, con sentimiento, con sensibilidad, pero al mismo tiempo las tomó únicamente como divertimientos mitológicos y las expuso como historias y acontecimientos enteramente exteriores, sin introducir en ellas ni reconocerles un sentido profundo. Así, vemos reducirse todas las metamorfosis a tales historias; distintos
218 | ingredientes, pero un gran número de metamorfosis singulares: [en] corneja, ibis, gavilán, buitre, ruiseñor, son castigos que habría padecido la [humana] naturaleza superior. Un recuerdo terrible de un crimen terrible son las metamorfosis de Filomela (Bulbul)[160]. En nosotros, el ruiseñor despierta una sensación agradable, allí aparece como un crimen horrible, transformándose en animal. Otras metamorfosis son en ríos, fuentes: Aretusa[161].

La metamorfosis de las Piérides en pájaros carpinteros es algo especialmente reseñable[162]: Piero el Macedonio habría llegado a Tespias, llevando desde Tracia el culto de las nueve Musas [las Piérides]; según Ovidio, las Piérides se diferencian de las [otras] Musas: las [últimas son] *Thespiades deae*. Las Piérides son hijas de Piero, que retaron a las diosas Tespíades a una competición de canto, [alabando] el falso honor de los gigantes y despreciando las gestas de los dioses mayores. Tifón habría aterrorizado a los dioses, hasta que, fatigados, los acogió Egipto; tras ellos habría ido Tifón, se ocultaron bajo distintas figuras de animales,
219 con Júpiter | como caudillo; por eso Júpiter [aparece también con cuernos en la figura del] Ammón libio. Apolo [se transformó] en un cuervo, Baco en un macho cabrío, Venus en un pez, Mercurio en las plumas del Ibis. (Esto lo hicieron transidos de miedo). Por contra, las Musas cantaron las proezas e historias de Ceres, la primera que habría dado frutos [y] promulgado leyes; [por ese crimen,] las Piérides fueron transformadas en pájaros carpinteros. Con ello se expresa la oposición entre los viejos y los nuevos dioses. La vida animal es un desecho [un decaer].

La figura animal aparece [además] de otro modo, ubicado en la misma categoría. La propia bajeza del animal discurre mezclada con extraños símbolos y representaciones, y

(160)
Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, VI. 424-674.

(161)
Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, V. 572-641.

(162)
En Ovidio, las Musas o Piérides no son transformadas en pájaros carpinteros, sino en urracas. Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, V. 294-331; V. 341-661; V. 669-678

las figuras animales aparecen entre otras precisamente allí donde la representación que se encuentra a la base es la procreación. Por ejemplo, [se dice que] Júpiter se habría transformado en un toro por amor a Io, [ahí se halla una] referencia a lo egipcio; en un cisne por Leda[163]. [Se trata de] pensamientos generales simbolizados en tales figuras, éstas se rebajan a historias completamente exteriores de las licenciosidades y adulterios de Júpiter.

220 | Ha de señalarse que con la superación en la figura espiritual hay que resaltar el aspecto negativo de la degradación de lo animal; la vitalidad ya no es tenida por lo supremo. El otro momento que viene aquí a consideración y que precisamente constituye también un contenido peculiar dentro de la mitología, es el hecho de que se posterga el elemento natural frente a lo espiritual. Los imperfectos modos artísticos primitivos tienen en ello su imperfección; ésta consiste por un lado justamente en que la idea no se sabe como lo espiritual, que los elementos naturales son venerados y entendidos como lo supremo, como la esencia. En cambio, al elemento natural le es esencial que su representación sea relegada y que lo espiritual se eleve por encima de este elemento natural.

En la mitología de la belleza clásica, esta postergación del elemento natural se nos presenta en una figura peculiar: como la derrota de los antiguos dioses y el surgimiento del dominio de los nuevos. Si consideramos a los llamados antiguos dioses, lo principal es que ellos son sobre todo potencias naturales, precisamente las potencias en general que están a la base de las concepciones hindú y egipcia. Los nuevos dioses son dioses de lo espiritual. Esta sucesión de dioses espirituales tras los naturales, en parte la encontramos narrada e indicada muy explícitamente, pero en parte la vemos también de inmediato. – Tal sucesión se halla enunciada explícitamente en la representación cosmogónica y teogónica de Hesíodo. Erebo, Cronos, Urano, Gea y similares,
221 | tales potencias abstractas o elementales son las primeras, sólo después llegan las nuevas. Los llamados Titanes son Urano, Helio, Océano, Gea; éstos no tienen ningún contenido espiritual, ético. Incluso la historia de que el padre de Júpiter habría devorado a sus propios hijos[164] es esencial-

(163)
Sobre la metamorfosis de Júpiter en toro, cfr. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 1.1; Ovidio, *Metamorfosis*, II. 846-875. Sobre la metamorfosis en cisne, cfr. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 10, 7 y Lactancio, *De falso religione* I, 21. Véase también, Eurípides, *Helena*, V. 17-22.

(164)
Cfr. Hesíodo, *Teogonía*, V. 453-467.

mente simbólica: [significa] que el tiempo no hace sino destruir [sus propias] creaciones.

Esta mera caducidad de lo natural se opone a lo firme, y lo firme, que es para sí, es únicamente lo espiritual. Esto lo vemos en muchas cosas. Por ejemplo, en relación con el oráculo. Según Esquilo, en Delfos se hallan las Euménides, la primera en decir el oráculo fue Gea, luego Temis, que, al ser la segunda, tomó su asiento tras la madre; después Dafne, luego Febo[165]. En Píndaro, [por contra,] la Noche es la primera que hizo oráculos, luego Temis, después la titánide Febe, y luego Febo[166]. [Es] muy interesante seguir las determinadas diferencias; y lo que hicieron los nuevos dioses no fue otra cosa que expulsar a los antiguos. Unas veces surgen con intereses particulares, otras no. De este modo son relegados los dioses antiguos, [como se ve] de hecho en el doble modo en que esos titanes son todavía venerados, aunque alejados, en los límites del mundo autoconsciente: Febo [y] Océano;
222 otros, | [como] Prometeo, por ejemplo, siguen siendo venerados en Atenas[167], pero al mismo tiempo se le representa encadenado, castigado por los nuevos dioses. Sin embargo, aparece la profecía de que los descendientes, [a saber,] Hércules, le liberarían de nuevo. El dios representado ha de ser un hombre y ha de haberse convertido de hombre en Dios, este hombre-dios liberará a Prometeo.

Prometeo también pertenece a los Titanes, y su historia merece especial atención[168]; [en ella] intervienen los rasgos de la diferencia [antes] resaltados. Es un benefactor de los hombres, [pero por eso mismo] es un Prometeo encadenado; [ha] llevado a manos del hombre el fuego, el comer y preparar la carne, el elemento natural, y les ha enseñado a aprovecharse de los animales. Con esto, lo que se le atribuye no es algo ético, espiritual, ley del derecho, costumbre en sentido propiamente dicho, sino sólo la astucia de emplear las cosas naturales para su provecho. Platón habla en su *Político* del mito de Prometeo como una peculiar *sōtēría* [salvación].[169] [Habría] robado en el fuego la sabiduría artística de Hefesto y Atenea (simplemente con respecto a lo técnico), donándola a los hombres. Habría enseñado las artes para la vida, pero los hombres todavía no tendrían la *politeía*; ésta se encontraba en

(165)
Cfr. Esquilo, *Euménides*, V. 1-20.

(166)
Cfr. *Scholio vetero in Pindori carmino*. Griechisch-lateinisch. Hrsg. von Anders Björn Drachmann. 3 Bde. Leipzig, 1903-1927 (reimp. Amsterdam 1966-1969). Vol. 2: *Scholia in Pythianicos*. Amsterdam, 1967, Escolio 297.

(167)
La fuente directa de Hegel en este punto es, de nuevo, el comentario de Esquilo de Schütz, *In Prometheum Vinctum et Septem adversus Thebos*. Ed. cit., Exkurs I, 171 n.

(168)
Cfr. Hesiodo, *Teogonía*, V. 507-616.

(169)
Hegel remite a Platón, *Político*, 274c-d. Véase también, *Protágoras* 321d-322a.

manos de Júpiter, y Prometeo no habría podido robarla. Lo jurídico, lo ético es así lo opuesto a lo técnico. Con ello se
223 indica de inmediato lo característico de | Júpiter, el hecho de que la política sea cosa suya.

El segundo modo consiste en que los dioses naturales no están muy alejados, sino que, aunque subordinados, siguen existiendo, de manera que entre los nuevos dioses siguen estando los antiguos, pero sólo como una reminiscencia, pues los [otros son los que] tienen [la] superioridad espiritual. Así, [se llega a una duplicación de dioses, como en] Océano y Poseidón. [El calificativo] «Dioses del mar», «del sol», no aparece. – [Los dioses son] creaciones nuestras; lo divino es la *selḗnē* [luna], la *thálassa* [mar], etc. El objeto mismo es el dios, no un dios de ello. Poseidón, Apolo [tienen] determinidad elemental. Apolo es la luz sapiente del espíritu, por eso es el dios formulador de oráculos; Júpiter también lo es, pero en Apolo el saber está especialmente resaltado, aunque en Apolo [a su vez] todavía está la luz natural. Es dios del sol y no lo es. Voss, con su mordacidad y su entendimiento prosaico, incapaz de entender figuras poéticas ni filosóficas, [en esa cuestión] se ha declarado opuesto a Creuzer[170]. –

Diana es Selene, ella separaba de la vida a las mujeres, como Apolo a los hombres; en sus flechas al mismo tiempo
224 está incluido lo alegórico, simbólico, que alude al sol. | En los nuevos dioses [se asumen] también los más antiguos; el elemento más antiguo, que se refería a la potencia natural, se encuentra en ellos aún más determinado. Esto lo ha mostrado Creuzer[171]. La diferencia, luego, se difumina más. En Júpiter hay también reminiscencias del sol, Hércules es el dios humano, y se encuentran historias que son simbólicas, [como] los doce trabajos. En Artemisa [aparece el recuerdo de Diana]. La Diana de Éfeso tiene ya la cabeza humana divino-espiritual y, al mismo tiempo, todavía yace en ella esencialmente la determinación de madre universal de la naturaleza en general; luego pasa a la Artemisa griega, donde regresa la determinación de potencia natural universal. Afrodita en Pafos y Asia Menor es también la naturaleza universal, la madre universal; tan pronto como pasa [a Grecia],

(170)
Voß critica la interpretación de Creuzer en su *Antisymbolik* (Stuttgart, 1824), aunque ya también en la «Beurtheilung der Creuzer'schen Symbolik» en la *Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung* (Jg. 1821. Nr. 81-87, 161-216).

(171)
Véase la interpretación de Creuzer de la mitología en *Idee und Probe alter Symbolik* (*Studien*. Hrsg. von Carl Daub und Friedrich Creuzer. Bd. 2. Frankfurt/Heidelberg, 1806; Reimp. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1969, 224-324), así como en la *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.

regresa el significado de potencia natural, la diosa llena de atractivos[172]. Conocemos a Júpiter como *Tonante*, pero por otro lado [es] una potencia natural, perteneciente al ser natural; Zeus truena como signo para los hombres, para hacerles una revelación, [un] presagio en general. Esto tiene la permanente referencia a lo espiritual, ya no es una mera potencia natural.

[La] persecución de Orestes por las Euménides es también una lucha; se enfrentan los antiguos y los nuevos dioses,
225 | las Euménides [por un lado] y Apolo [por el otro], y Atenea
y el Areópago [deben resolver este combate; Atenea] decide entre ambos a favor de lo humano, del acto humano. [A cambio,] las Euménides son veneradas; [se les] levanta [un] altar. [Se les] promete un culto [propio], pero desde allí amenazan, y el bien que ciertamente prometen se refiere a los objetos naturales: mantener fértiles los campos, hacer que no se agrave el parto en las mujeres; dicho brevemente: quieren hacerles beneficios naturales[173].

[La] degradación de lo animal y [el] alejamiento de las potencias naturales contribuyen a que lo espiritual se coloque en su derecho sublime, absoluto, y estos ideales son productos procedentes del espíritu. Por un lado, la figura humana es lo esencial de la configuración. Esto ya se [ha] señalado en general: asunto de un examen más profundo es reconocer la necesidad de que lo espiritual, en tanto existe, debe tener esta figura y sólo ésta, vitalidad y figura humana. Puede llegarse a [este] fenómeno de muy diversas maneras, pero para que sea verdaderamente conocido es necesario captar, conforme al concepto, que el fenómeno exterior, la existencia de lo espiritual, sólo puede ser la figura humana. No se trata de algo copiado ni, desde luego imitado, sino que es precisamente aquí donde esta naturalidad de lo conforme
226 a verdad | es en y para sí. [Los dioses griegos] han adoptado,
así, [la figura de] lo conforme a verdad; es el instinto interno de la racionalidad, el cual necesariamente debe aceptar lo humano como forma de configuración, de exterioridad; no se trata de una apropiación contingente, sino adecuada a la naturaleza de la cosa. Los dioses son creaciones de los artistas, poetas, profetas, escultores y similares.

(172)
Sobre Diana o Artemisa (Diana de Éfeso), cfr. Hesiodo, *Teogonia*, V. 1 V. 918. Sobre Afrodita, cfr. Hesiod *Teogonia*, V. 187-206; sobre el Júpiter tronador, cfr. Hesiodo, *Teogonia*, V. 839.

(173)
Cfr. Esquilo, *Euménides*, V. 84 ss.

Gran polémica [se ha levantado] sobre el origen de los dioses griegos; por un lado [se dice que] son tradiciones, por otro que proceden de Oriente; [según lo primero] habrían surgido localmente y [serían], por tanto, algo transmitido. [La] religión antigua [se conservó] en los misterios, ese culto divino de los dioses antiguos. No es dable opinar que en ello estuviera presente lo superior, lo mejor, sino justamente lo peor: mitos, símbolos, veneración de potencias naturales[174]. Se ha conservado como algo antiguo digno de veneración, pero en cuanto algo oculto que no debe ser expresado. Todo ciudadano ateniense estaba iniciado en los misterios eleusinos, pero el Dios espiritual es justamente lo revelado y lo que se revela a sí mismo, y esto es lo superior, lo verdadero. [Los dioses son] productos de los artistas y tienen que serlo. La tradición y el cambio cultural de los [artistas] mismos ha producido los dioses espirituales de los griegos. [Son] algo
227 transmitido y algo creado; uno se figura | que ambas cosas chocasen entre sí, pero no es eso ni mucho menos, sino que el surgimiento de lo espiritual tiene necesariamente un presupuesto, a saber lo natural[175].

Creuzer se ha torturado en gran manera con el pasaje de Heródoto, según el cual Homero y Hesíodo les habrían creado sus dioses a los griegos[176]. Ello no se contradice absolutamente en nada con el hecho de que el mismo Heródoto cuente que esos [dioses] proceden de Egipto, etc.[177]. La producción de esta figura espiritual absoluta es algo completamente distinto que la de cuentos, poemas y folletos de entretenimiento. Se ha abandonado todo lo simbólico, [todo] lo local y cosas parecidas, conservando sólo una reminiscencia de ello. Éstos son los nuevos dioses de los griegos, y [esto] es lo bello absoluto del arte en general. Cuando se habla de estos dioses, hay que señalar que para la determinación de la [forma artística] clásica debemos atenernos al punto central, y que precisamente lo supremo en lo clásico es la obra escultórica; para entender a los poetas debemos tomar la imagen a partir de la intuición de la obra escultórica. Lo simbólico tiene en el arte de la arquitectura su representante peculiar, su modo de exposición más concentrado. Estos nuevos dioses son obras de artistas cons-

(174)
Posible ataque a las concepciones mitológicas de Schelling, presente ya p.e. en *Los divinidades de Somotracio*, de 1815. No es probable que Hegel tuviera en 1826 noticias precisas de los curso y trabajos del amigo-adversario: *Philosophie der Mythologie*, aunq sí pudo estar informado de las líneas generales (peraltación de lo misterios eleusinos -que habrían conservado una sabiduría prístina sobre la religión tradicional grieg al respecto, Schelling ofreció un curso en Erlangen en 1821, escrib allí una primera versión, y siguió trabajando sobre el tema en 1824 1825, sin publicar nada; sólo en 1828 y 1829, con sendos cursos impartidos en la flamante Universidad de Munich, empezó a alcanzar notoriedad la posición schellingiana.

(175)
Hegel expone esta conexión sistemáticamente en el capítulo «La religión» de la *Fenomenología del espíritu*, como tránsito de la religión simbólica a la religión de arte griega.

(176)
Cfr. Heródoto, *Historios*, II, 53.

(177)
Cfr. Heródoto, *Historias*, II, 50.

cientes, reflexivos, [y han surgido de la] inspiración, [del entusiasmo] que los llenaba, llevando a representación los
228 modos supremos de la conciencia de su | pueblo. Ha sido la musa la que los [ha] inspirado, es decir, lo conforme a verdad, que alcanza el saber, el representar de sí mismo. –

[Los dioses griegos son] lo bello, y la base, lo esencial [de ellos] es lo espiritual. Zeus [es] el padre de dioses y hombres, la sustancia de la familia y el Estado, el dios político y el dios de la familia, el *hestiaîos* [hogareño], sobre todo el vínculo ético, el poder del vínculo ético de los hombres. Asimismo, Apolo [es] el dios del saber, que dice: «Hombre, conócete a ti mismo», esto es, [conoce] al espíritu. Este dios del saber [está unido] a las Musas. Hermes [es] el poder del discurso. Deméter, por un lado [produce] los frutos, [por el otro es la] naturaleza exterior, y a ello se vincula de un lado lo antiguo, pero, [de otro], inmediatamente también lo legal, lo ético del matrimonio, de la propiedad, del reparto de los campos; [es diosa] no en el sentido de que [solamente] haya producido los frutos, sino que a través de ella se procuran las determinaciones éticas. Matrimonio, etc. se convierten en su rasgo fundamental; a lo natural se anuda lo ético, que pasa a ser lo principal. Palas es también potencia natural en general: la guerra conducida con entendimiento, sabiduría, ciencia, artes técnicas. En conexión con lo natural, nos introducimos en otro ámbito, el de lo espiritual, lo ético. Éste es el carácter general de los nuevos dioses; es el carácter fundamental de lo bello verdadero, donde se ha borrado el brillo de toda morbosidad, de toda particularidad.

229 | También se halla ahí la determinación de lo negativo ante lo meramente natural. Son felices, eternamente satisfechos, hundidos en sí; a ello se une ese rasgo de la negación, esa rigidez. Por eso es esta belleza también excelsitud y sublimidad, belleza libre, que se ha desprendido de lo pasajero, de lo múltiple de los fines, de lo particular. Una eterna calma ciñe la frente de los dioses. De ahí el sentimiento inequívoco respecto a un rasgo de frialdad y tristeza en estas cabezas. La elevada belleza que también se muestra en su figura únicamente [contiene lo natural] sometido a la expresión de la espiritualidad; ahí radica una determinación de la negación. No son figuras apacibles

–[les falta] esa plenitud de existencia que aparece en los faunos– sino elevación [sobre lo natural] y hay en ello una renuncia, una tarea, que puede tomarse como un rasgo de tristeza.

Con respecto a lo particular, hay que tener en cuenta que lo espiritual debe exponerse esencialmente como individualidad. Los dioses espirituales existen como individuos, con independencia de que puedan ser tomados como figuras alegóricas. Se personifica una propiedad abstracta, una determinación, pero no se trata de una individualidad, sino que ésta es lo concreto, lo rico en sí, de modo que a eso rico en sí no le corresponde una mera propiedad singular cualquiera.
230 Por tanto, se halla en | un dios la espiritualidad en general, algo particular está destacado, pero junto a él hay también otro [elemento] particular. Su beatitud implica abstracción de todo lo particular y, a la vez, es la fuente de todo lo particular; pero simultáneamente surge la multiplicidad de la configuración, que [conduce] necesariamente [al] politeísmo. Al aparecer lo espiritual en figura sensible, la figura se pone de relieve [en] la singularidad y, con ello, sobreviene la pluralidad. Por eso tenemos un círculo de dioses. Éste no puede constituir un sistema, [pues] interviene también la contingencia. En esta serenidad, en esta libertad, se presenta lo aislado, lo múltiple de la individualidad; muchos hombres juntos no forman un sistema. Júpiter es la potencia dominante, pero también el saber. En otros, las propiedades de uno corresponden también a otro. Son individualidades. Con la individualidad sobreviene también particularidad exterior, y ahí esta particularidad exterior es lo positivo propiamente dicho. Igualmente el hombre tiene lo positivo en él, [ha] nacido aquí o allá, [tiene] tal destino y cosas similares. Así sucede con los dioses griegos, de manera que, al pasar a existencia determinada, surgen alusiones a contingencias, a lo positivo. Cuanto más interfieren sus configuraciones, sus relaciones, más surge lo positivo; en una figura de
231 un templo pura, libre, no hay nada positivo. | La pregunta es, pues, ¿de dónde procede esto positivo?

El ideal para sí, sin su determinidad, como las imágenes escultóricas de los templos, son esas figuras eternas que-son-en-y-para-sí. La expresión principal se refiere a una

peculiaridad de la individualidad, pero sin desprenderse de lo que puede considerarse como positivo, y estos ideales son el punto central en general. Este [carácter] plástico de la belleza clásica es lo que permanece como carácter fundamental; en tanto los ideales intervienen en lo mundano y temporal, en lo épico y dramático, sigue dándose siempre en este desarrollo el carácter plástico de la determinación fundamental. Pero, ahora bien, en cuanto este carácter plástico como tal no se representa meramente para sí como precisamente en las imágenes de los templos, sino que según se da un desbordamiento [de sí], una determinación ulterior acorde con la exterioridad, así aparece entonces lo positivo. De lo positivo de cada individuo forma parte el haber experimentado tales [y cuales] acontecimientos, haber nacido aquí o allá; esto es lo puramente exterior, carente de espíritu; algo positivo de tal índole pertenece esencialmente al carácter de lo individual, en tanto que como individual ha seguido determinándose más allá.

Ahora bien, a esto positivo se le ha aplicado lo *simbólico*. El significado indica algo interno y la designación de lo sim-
232 bólico [en cuanto] | ejecución concreta del mismo incluye como lo esencial una determinación universal cualquiera, una doctrina, una máxima. Lo simbólico, donde se señala esencialmente a algo interno como tal, es sobre todo lo que en lo bello se rebaja a algo meramente exterior, positivo. A ello se debe que, por ejemplo, para [imaginarnos a] Zeus nos [lo] representemos [en] la figura de Fidias[178]. Ahí no hay nada simbólico, excepto en el ornamento, en el suplemento, en su trono, [en el ornamento] del vestido, pero en el conjunto de la figura plástica no hay nada simbólico; por contra, el poeta también muestra cómo la escultura, desde esta calma eterna, pasa más bien a lo dramático, actuante. En el bajorrelieve, por ejemplo, se hallan varios rasgos que tienen su base en lo simbólico. Así, de Zeus se narran las infinitas historias de su infidelidad a Hera, que contienen el principio general de la procreación, una teogonía, y que proceden esencialmente de la conciencia simbólica. También en Homero aparecen los mismos rasgos, cuando Júpiter habla de la cadena de la que tiran los dioses, [aunque no] lo arran-

(178) Hegel alude al «Zeus olímpico» de Fidias (ca. 460-430 a.C.).

carían [del Olimpo][179]. Asimismo se [cuentan historias] sobre las infidelidades de Júpiter[180], el marido infiel que tiene aventuras con ésta o aquélla; [esto es] algo completamente exterior y miserable. [También] la cojera de
233 Hefesto[181] [es una] historia completamente exterior, | cuyo inicio es simbólico. Así, [remiten a lo simbólico] un gran número de apelativos: Apolo, sauróctono; *lykaîos*, esto es *lýkē*, la luz; *lýkos*, el lobo, símbolo del sol en Asia Menor; [son] rasgos que sirven únicamente para conferirle a la individualidad una mayor determinación exterior. Lo positivo pertenece a la individualidad, e igualmente, si se toma de ahí lo bello, lo espiritual, entonces lo simbólico se degrada a un rasgo contingente. –

Otra fuente de lo positivo es lo local en el culto divino en general. Los distintos dioses tuvieron asentamientos particulares, formas particulares, aun cuando en ellos lo bello universal también se ha elevado desde su localidad; [sin embargo,] todavía les quedan adheridos un gran número de huellas y rasgos, pero que únicamente sirven para decir algo exterior de la individualidad.

Además de lo local está también lo *histórico*. Se ha ofrecido un conocido modo de explicación de la mitología, según el cual algo histórico habría sido [el origen de los dioses]: Evemero, un discípulo de Aristóteles, afirmó que el origen de los dioses no estaría en otro lugar que en las antiguas historias de reyes[182]. Este enfoque unilateral ha sido renovado; sobre todo Heyne ha defendido su plausibilidad[183]. Antiguos reyes de gran mérito habrían sido adorados como dioses. Pero [de lo que] se trata [aquí es más bien] de las potencias éticas, las potencias del espíritu. Un antiguo dijo: «De tus pasiones, oh hombre, has tomado el material de los dioses»[184]. Lo espiritual [está en los dioses] individualizado.
234 Ciertamente, | también se entremezclan rasgos positivos de lo histórico. Un francés de gran erudición[185] ha entendido la introducción del culto divino como [siendo] su fin principal [el dar cuenta] del origen de un dios, viendo las luchas entre los dioses antiguos y los nuevos como la supresión de las órdenes sacerdotales. Tal cosa sucedería también respecto a la introducción del culto divino. Que una tribu, con la victo-

(179) Cfr. Homero, *Ilíada*, VIII. 19-22.

(180) Cfr. Homero, *Ilíada*, XIV. 312-328 y XIX. 95-133.

(181) Véase la teomaquia de la *Ilíada*, p ejemplo, XXI. 331-382.

(182) La fuente de Hegel para esta es el escrita hallada en su posesión *Pausaniae Graeciae descriptio*. 3 Bde. Leipzig, 1818

(183) Cfr. Chr. G. Heyne, *Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst des Alterthums, insbes. der Griechen und Römer*. Braunschweig, 1822.

(184) Cfr. Clemente de Alejandría, *Protréptico*, 2, § 26.

(185) Nicolás Fréret (1688-1749), historiador francés. Cfr. N. Fréret, *Examen critique des apologistes de la religion chrétienne*, 1766.

ria sobre otra, haya hecho valer su cultura, se muestra en muchos casos particulares; pero son únicamente rasgos relativos a lo positivo. También las contingencias constituyen un atractivo, hacen humanos a los dioses griegos, conducen la individualidad al presente, el cual, por así decirlo, se compone de lo que es verdadero en y para sí y de aquello que es contingente y exterior. –

La determinidad de lo indeterminado forma parte, en general, del ideal de la libre belleza; un solo Dios, al ser lo Uno, no es objeto del arte. Al arte pertenece la configuración, [un] modo de la intuición sensible y del representar, y se ha resaltado que figura y determinidad de lo interno están conectados. Pero la individualidad libre lleva también consigo determinidad contingente, ya mencionada. La gracia del espíritu griego ha realizado, de acuerdo a este punto, una cantidad infinita de las más deliciosas creaciones. –

235 Otro punto: cuarto, por tanto; | hay que [mencionar] que lo divino entra en relación con lo humano y, en principio, esto le parece a nuestro entendimiento una contradicción; la autonomía de lo divino parece limitar la libertad del hombre, convertir a los hombres en una máquina de lo divino – una difícil relación. Si nos representamos a un dios, él es elevada autonomía, pero ésta no debe hacerse [aparecer] en el espacio de la realidad exterior. Lo espiritual como tal constituye la verdadera realidad del mismo. Si tomamos esta autonomía en el vulgar sentido sensible de que el dios, en cuanto tal poder, se opone a lo humano, surge con ello esa dificultad de que lo humano sea únicamente algo pasivo ante ese dios, algo no libre, sin voluntad; y [que] si parece tener voluntad, ello impide que el hombre haya actuado por sí mismo como pleno de carácter a partir de sí. O el hombre no ha hecho nada y el dios lo hace todo, o el hombre lo hace [todo], y en ese caso parece ser el dios el que le ha otorgado ese poder, esa fuerza. La única ayuda en esta relación es la perfecta inconsecuencia de que lo atribuido al dios lo haya hecho el hombre, y que [por eso] su carácter no pierde en autonomía [mediante] lo que el dios [ha] hecho, de modo que el dios aparece una vez como autónomo y otra como algo subjetivo que es propio del hombre,

el cual actuaría como tal. Sólo que esta [supuesta] inconsecuencia es la relación correcta. Si no sucede así, sino que los dioses se representan enteramente exteriores para sí, entonces se convierten en *máquinas*.

236 | También entre los antiguos aparecen *dei ex machina*. Si se presentan de este modo –en Eurípides de modo muy exterior–, entonces ello no tiene ningún sentido y entendimiento; un poder ulterior interrumpe lo humano, lo inteligible, racional; se sacrifica [la] libertad del espíritu. Así, en la *Ifigenia en Táuride* aparece Atenea y pone un final a la fábula, ordena a Thoas liberar a Ifigenia y la imagen del dios[186]. En la versión de Goethe no sucede esto, sino algo que pertenece a lo más bello, pues ahí Ifigenia confía en su ánimo y a través de su ánimo se dirige a Thoas, y *la conversión en el ánimo se produce mediante el ánimo*[187]. –

Estos dioses con realidad exterior son una mera superstición, y así aparecen en Virgilio: de un modo muerto, mecánico. En las grandes obras de arte de los griegos ha [de hallarse] la relación de inconsecuencia según la cual eso que unas veces aparece como exteriormente autónomo, otras está puesto como acción de los hombres. Esta inconsecuencia para el entendimiento es la suprema consecuencia de la racionalidad. Para exponer a los dioses como potencias espirituales que-son-en-y-para-sí, eternas, deben diferenciarse de los individuos singulares y exponerse, expresarse como dioses,
237 pero esta exterioridad debe también | subyugarlos. Por ejemplo, Apolo ordena a Orestes vengar al padre; él lo hace. [A Orestes] no debería perseguirlo su conciencia, las Euménides, pues [entonces] el dios perseguiría a un hombre piadoso. Pero lo que Orestes ha de ejecutar es la venganza, es decir, en este caso justicia, y ello es un derecho divino, eterno, castigar la muerte del padre y señor. Es algo ético y al mismo tiempo algo humano, que sólo se da al espíritu, no es ninguna orden muerta, arbitraria. – Las Euménides no son, por tanto, dioses exteriores, sino la conciencia moral, [en un caso] configurada y, en otro, la conciencia como tal.

Primero hay, por tanto, una realidad exterior, un dios, pero, segundo, se ha dicho que esa realidad exterior se supera y se degrada a apariencia. Con ello el dios ha regresa-

(186)
Cfr. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, V. 1435-1445.

(187)
Cfr. Goethe, *Ifigenia en Táuride*, V. 6.

do al ánimo del hombre, el *páthos* del dios se expresa como el suyo propio. Por esto, no hay nada positivo en ese dios sino que se conserva la libertad del hombre. Asimismo, las Erinias de los griegos vienen representadas como los sentimientos de una injusticia padecida, que al mismo tiempo son la potencia que debe encontrar lo que ha atraído a las Erinias; por eso se dice: *toû phrenòs erinnos* [furioso en su interior], donde se expresa esa interioridad del sentimiento. Así en Homero, *Epikástēs Erinnýs* [la angustia de Epicasta][188]. Edipo, que maldice al hijo, invoca al paternal
238 Erebo y a Ares, | siendo éstos a la vez el obrar subjetivo y las potencias éticas. El hijo de Edipo habla de las Erinias de su padre[189]. Del mismo modo, justo al comienzo de la *Ilíada*, Palas [Atenea] cae en estas ambigüedades. Detiene la espada de Aquiles, siendo ella en este caso, al mismo tiempo la mesura interior del mismo Aquiles y la potencia ética que se le enfrenta[190]. Aquiles era invulnerable, sólo un punto en el talón, por donde lo agarró la madre al sumergirlo en la [corriente] Estigia, seguía siendo vulnerable, pero ello no afecta al valor, al juvenil sentido heroico del joven griego. Los tiroleses portaban amuletos en la creencia de que su protección los preservaba de la muerte. Avanzan con la mayor valentía, pero aquí vemos únicamente superstición; en Aquiles, esa invulnerabilidad es sólo la explicación que hace el poeta de su sentido heroico. El astado Sigfrido, su piel córnea, tiene una figura completamente distinta, así como su manto. Se trata de una exposición enteramente prosaica. Tomando en conjunto los acontecimientos, el valor de Gunter y Sigfrido es algo efectivamente disminuido. Igualmente, en Homero, en la muerte de Patroclo intervienen los dioses[191]. Especialmente aquí ha ofrecido Heyne muchos disparates, allí donde no avanza con su explicación se remite al carácter épico del *enargés* [clarividencia], la «via imago» del poeta[192].

239 | Algo que en Homero siempre me ha atraído especialmente es Mentor en la *Odisea* (8, 185-201), [en el episodio] donde Odiseo aparece entre los feacios. Éste ha demostrado aquí su arrojo en el lanzamiento de disco, superando ampliamente la meta puesta por los feacios. En ese momento se le aparece

(188) Homero, *Odisea*, XI, 271-280.

(189) Cfr. Sófocles, *Edipo en Colono*. V, V. 1434.

(190) Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 1.

(191) Cfr. Homero, *Ilíada*, XVI, 793.

(192) Hegel se refiere a las notas que Heyne agrega en sus ediciones de poetas antiguos (Apolodoro, Tibulo, Virgilio, Píndaro), y donde el editor pretende solucionar cada imagen con abstractas determinaciones intelectivas.

Atenea, le alienta afablemente y Odiseo se alegra de divisar en la lucha a su amiga, y habla con corazón aliviado a los feacios. Se trata, por tanto, de que el sentimiento jovial, feliz que tenía Odiseo respecto a su [propia] excelencia, queda representado exteriormente en su amigo Mentor.

No hay que comparar con estos dioses griegos las modernas historias de brujas. En *Macbeth* hallamos tales brujas sin sentido ni juicio[193]. Son figuras prosaicas, que sólo podían agradarle a un protector de brujas como Jacobo, pero es cosa que a nosotros no puede interesarnos. De todos modos, debe decirse que la peculiaridad de esa historia de brujas se encuentra en que ellas, en efecto, prenden las chispas en el ánimo de Macbeth, pero al mismo tiempo también está presente en el ánimo de Macbeth y en [el] de su mujer ese espíritu terco, ambicioso, que desea únicamente la corona y que no repara en crímenes para alcanzar su finalidad. – También en *Hamlet* hay un espíritu[194]; el espíritu del padre se le aparece
240 rece a Hamlet. | Pero lo principal en ese caso es que el mismo Hamlet no cree al espíritu; afirma incluso que el espíritu aparecido podría ser el diablo, y que debe comprobar primero si [aquél ha] dicho [la] verdad; para eso dispone la comedia, y cuando se cerciora por sí mismo, pasa al acto. El peligro de la superstición propiamente dicha, por tanto, es aquí muy cercano; cuando se evita, entonces siempre se supera la exterioridad de un dios, de una aparición que parece limitar al hombre en su obrar y se retorna a la libertad del hombre. –

Puede hablarse aquí, además, de que los dioses griegos son algo construido, de modo que se oponen como algo exterior a la interioridad del hombre y, sin embargo, los griegos tuvieron una fe firme en ellos; pero esta fe era la fe en lo espiritual, en lo verdadero. A este respecto, el poeta aparece a menudo como sacerdote y profeta; construye su dios y lo expone, como se dice de Homero y Hesíodo. Ahí radica precisamente que en esta realidad exterior al mismo tiempo no residiera ninguna seriedad; así, de nuevo se superó la superstición. Un intérprete tal fue Calcas ante la [situación de la] peste [en el campo de los griegos][195]. [También] en el último libro de la *Odisea*, la sombra de Agamenón en la pradera de asfódelos, cosa que a la vez incluye algo

(193)
Cfr. Shakespeare, *Macbeth*, I. 3.

(194)
Cfr. Shakespeare, *Hamlet*, I. 4-5.

(195)
Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 93-100 y I. 43-53.

241 simbólico, dice del sacrificio por Aquiles: | «Los dánaos derramaron muchas lágrimas, se cortaron la cabellera, entonces surgió del mar un *boè thespesíē* [clamor prodigioso], el temblor dominó a los aqueos»[196]. Y Homero añade que los aqueos se habrían precipitado a las naves si no los hubiese detenido un hombre de antigua y dilatada experiencia: Néstor, presentado aquí por el poeta como profeta y poeta; consuela a los aqueos y les dice que la aparición es la madre de Aquiles[197]. Éste es, así, un punto principal para fijar la atención sobre la relación de esa aparición con el ánimo del hombre. En la *Ilíada*, los mismos dioses participan en la lucha, en el fragor general de la batalla. Ahí, donde se enfrenta todo el poder de griegos y troyanos, son las potencias esenciales las que se representan y, mediante la generalidad del fragor de la batalla, al mismo tiempo se elimina la exterioridad de esas potencias[198].

Observamos además que respecto a los griegos no es necesario añadir ninguna superstición. Con ellos nos encontramos en el espíritu libre; igualmente, puede también atenderse al hecho de que, aun allí donde en el arte clásico se desemboca en el horror, es característico del arte griego el tener una base afirmativa. La libre espiritualidad en lo griego todavía no ha progresado hasta esta escisión
242 [moderna]. Si | el arte clásico está determinado como la exposición de lo espiritual en lo exterior, de modo que la exterioridad está sometida a eso espiritual, así también lo interno del hombre se encuentra todavía en esa identidad con las potencias éticas; como su fundamento y base siempre permanece lo objetivo, y nunca hallamos en los griegos vilezas modernas. –

Necesariamente, entonces, en esta esfera lo positivo se presenta por todas partes. Del hecho de que la idea tiene existencia para la representación sensible forma parte la exterioridad, lo inconcebible, contingente, y [de que] lo positivo devenga habitual, forma parte una costumbre de la representación. Pero lo positivo concierne esencialmente sólo a lo exterior, a lo indiferente como tal; que ello [conlleva] lo inesencial no puede perjudicar a la verdadera autonomía de todo el producto. Tras estos puntos principales

(196) Homero, *Odisea*, XXIV. 45-49.

(197) Homero, *Odisea*, XXIV. 50-97.

(198) Homero, *Ilíada*, XVII. 580-621.

referidos a lo clásico, pasamos a lo romántico. El tránsito debe dejarse sobre todo al desarrollo de la idea. Aquí sólo puede apuntarse en general el hecho de que, en lo clásico, la individualidad espiritual libre tiene ante todo a lo sensible, exterior, como el modo de su conciencia, que efectivamente debe serle adecuado, [pero] de tal manera que sólo sea expresión de lo espiritual. Lo superior es, así, que lo espiritual se capte dentro de sí mismo, se dé en sí su existencia, concepto y
243 objetualidad; el modo y manera de los mismos | en lo clásico es únicamente el elemento sensible. El modo superior del espíritu es su libertad verdadera, el hecho de que él existe para sí, se sabe a sí mismo, el hecho de tener en él mismo su libertad, su goce, [su] beatitud, obtiene esta interioridad, [este] ser en sí del espíritu; ello constituye el principio general determinado de este tránsito. Por eso hay una disgregación de lo interno y lo externo. Si lo interno es autónomo para sí, autoconciencia del espíritu, entonces la exterioridad cae del otro lado, como algo subordinado; pero ya que el espíritu es libre para sí, deja también lo otro libre, el espíritu libre deja también a lo otro libre.

Nacen así dos imperios, el mundo espiritual interno para sí y el mundo natural, y se trata de ver la relación entre el mundo espiritual interior y la exterioridad. Se dan los extremos de la interioridad y, por la otra parte, lo existente en toda su exterioridad empírica. [Hay aquí, por un lado,] reconciliación de lo espiritual en sí y, por el otro, separación respecto a lo natural, que se degrada a algo indiferente, sin valor, que el espíritu debe desdeñar. Pero puesto que el mundo interior es
244 para sí, | lo exterior deviene autónomo – una naturaleza desdivinizada, que posee por sí misma su subsistencia.

Éste es el aspecto del tránsito y, al mismo tiempo, el principio de la tercera esfera. Propiamente dicho, en ello estriba la disolución del arte –puesto que el modo de la existencia, de la exposición, está separado de lo espiritual–, la disolución de la belleza suprema, [la] disolución del punto de vista donde la belleza como tal es lo supremo. Pero interviene la esfera de la belleza espiritual, que en efecto adolece de esta separación de lo exterior, y esto exterior o lo deja fuera –sólo brilla dentro– o también se comporta de un

modo negativo, ofensivo, doloroso respecto a ello. Podría preguntarse de entrada si también en este tránsito surgen figuras híbridas como las que apuntábamos en el tránsito de lo simbólico a lo clásico. Lo que acaso puede hallarse en este tránsito estaría determinado por la relación de que lo interno se desprende de la existencia, sin dejar por ello de ser
245 abstracto. En el tránsito podría | hallarse el devenir libre, el ponerse-para-sí de lo interno, [el cual], sin embargo, [es] abstracto, libre frente al mundo dado, existente.

Históricamente, esto conduce al *mundo romano*; [lo] abstracto del Estado, [el dominio de] leyes muertas frente al mundo de la eticidad, [la] comprensión del mundo en el panteón del dominio, etc. se oponen a la individualidad viva. En este aislarse de lo interno no se halla ningún arte peculiar.

Como una forma particular puede apuntarse el punto de vista de la *sátira*. El carácter de historiadores romanos [como] Tácito, Salustio o Livio[199] puede calificarse como un cierto disgusto virtuoso, un despecho de almas nobles, allí donde lo presente es algo carente de espíritu, corrupción, vicios, hipocresía, lo verdadero no tiene ninguna realidad efectiva y ya no hay existencia política libre, sino que lo ético es la más alta virtud y sabiduría que el individuo debe buscar en sí, aunque ya no la tiene ante sí en su pueblo
246 como mundo peculiar, como costumbre. En | esta separación surge la forma que es, digamos, o sabiduría abstracta o algo pasado, conservado en una subjetividad singular. Esta [sabiduría abstracta], cuando se aplica a lo dado, [es la sátira, pues así] lo interno no puede sino oponerse amargamente al presente. [La] sátira [es] una forma subordinada. Entre los griegos hubo sátiras personales, [por ejemplo en] Alceo[200], odio personal, enemistad, algo que no requiere contener formas que deban ser reconocidas totalmente en general. En los romanos, por contra, hallamos esta forma como una forma peculiar especialmente destacada. En Luciano[201] [se encuentran] sátiras contra los dioses, [las hay] también poéticas, como [en] Horacio[202], Juvenal o Persio[203]. La sátira presupone, por tanto, una firme universalidad, virtud, sabiduría, algo abstracto pero que, al

(199) Publio Cornelio Tácito (ca. 55-115 d.C.), Cayo Salustio Crispo (86-35 a.C.), Tito Livio (ca. 59 a.C. - 17 d.C.).

(200) Alceo (ca. 600 a.C.), lírico eolio.

(201) Luciano, 120-180 d.C.

(202) Cfr. Horacio, *Sátiras*.

(203) Satíricos romanos: Juvenal (58/60-138/130 d.C.), Aulo Persio Flaco (34-62 d.C.).

mismo tiempo, mediante la narración tiene una determinidad, solidez; lo presente es una contradicción ante lo universal. Hoy en día las sátiras ya no se dan como género, para ello son necesarios principios generales que se opongan firmemente a un presente que no les corresponde. Goethe
247 las propuso como tema de concurso, | sin que de ello saliera empero nada [valioso][204]. Lo que propiamente hemos de considerar es la forma artística romántica.

(204)
Cfr. Goethe, *Tag- und Jahreshefte*, 1802.

III. LA [FORMA] ARTÍSTICA ROMÁNTICA

[El arte romántico es la] elevación de la espiritualidad a sí misma. [Se caracteriza por su] interioridad e intimidad, [de manera] que el espíritu en sí mismo deviene la realidad, la cual en caso contrario únicamente se da de modo exterior. Nada puede ser ni llegar a ser *más bello* que lo clásico, pues ahí está el ideal. La belleza del arte romántico únicamente puede ser aquella donde lo interior está por encima del material y lo exterior deviene tan libre como lo interno, algo indiferente que debe ser vencido y que no está en condiciones de ser el verdadero modo de manifestación. Se convierte en el panteón que ha anulado todas las figuras, las cuales todavía tienen en sí [algo] de la representación sensible.

Respecto a los momentos concretos, [las] determinidades, se trata de los materiales concretos que pueden ser en general el contenido de este arte. Hay que mencionar tres determina-
8 ciones: | primero, la interioridad del espíritu para sí, [que] a la vez [es] referencia a lo existente, siendo esta divinidad del espíritu en sí la determinación fundamental; segundo, el reflejo afirmativo de esa interioridad, de esa espiritualidad, en los sujetos; tercero, [el] devenir libre del material, de la inmediatez natural.

Lo primero es, entonces, primordialmente la historia divina misma, esa conversión, reversión, en la que el espíritu se vuelve contra su naturalidad, la vence y mediante ello se libera, alcanzando su autonomía en sí. Lo segundo son las virtudes de ese espíritu tal como él se da de modo afirmativo en el sujeto, y lo tercero es el devenir libre de lo exterior como algo tal. Los dos extremos de la interioridad y de la exterioridad empírica: cada uno contiene en él simultáneamente también la referencia a su lado opuesto. –

[a. La interioridad del espíritu para sí: lo religioso como tal]

Por lo que respecta a lo primero, se trata de lo religioso como tal, la historia absoluta del espíritu que se comprehende a sí mismo. En ella radica lo divino, que alcanza su felicidad mediante sufrimiento, negación de sí

249 mismo, de modo que sólo | por medio de esta negación vence a la muerte, resucita, deviene él mismo.

[1. La historia de Cristo]

El primer contenido de lo romántico es, con ello, esa historia religiosa de Cristo, donde se resaltan especialmente el sufrimiento, la agonía y la muerte de Cristo. Lo humano, la existencia exterior, está puesta como algo indiferente, contingente, negativo, que viene esencialmente vulnerada. La persona de Cristo, por tanto, no se expone como un ideal propiamente dicho. Las cabezas de Cristo que han imaginado en parte grandes maestros de la escultura y la pintura, o que más bien se han realizado conforme a un tipo muy general, tradicional, son muy distintas de los ideales griegos; si se expusiera un Cristo conforme a ellos sería algo perturbador, extraño. Aquella beatitud en la sensibilidad inmediata no se adecuaría a este carácter. Luego viene lo referido a la historia de Cristo, la cual es ella misma el curso de lo que se ha indicado como correspondiente al proceso del espíritu. El morir, el hacerse muerto lo natural. Por un lado lo humano, al ser objeto de lo divino, está inmediatamente honrado; en lo cristiano lo antro-
250 pomórfico se ha impulsado mucho más | que en lo clásico. «Cuando los dioses eran más humanos», etc., dice Schiller[205]; pero la humanidad se ha impulsado mucho más en lo cristiano y por eso no puede poseer en ella lo ideal que tienen los dioses griegos. Los dioses griegos son mucho menos hombres divinos que Cristo.

[2. Dolor y reconciliación (Madonna)]

Lo segundo es que el dolor [está] condicionado [por el hecho] de que esa naturalidad forma parte de la existencia espiritual; [esto es,] se niega algo que pertenece a esa existencia espiritual. Por eso a lo espiritual le es necesario el dolor; [él] es el punto de tránsito a la libre espiritualidad. Ya que el hombre natural no es como debe ser, a ello se encuentra ligada la determinación del castigo. Eso natural está aquí como un dolor, algo a superar, esencialmente algo que ha de ser vulnerado. Por esto, al entrar en escena el dolor, el sufrimiento corporal, surge en el arte lo indiferente o incluso lo feo afirmativo. Lo principal es que se exprese esta intimidad, y es propio de ella el que se exprese tan profundamente [el que] la negación, el sufrimiento, [formen parte] de la expresión misma.

251 | En lo romántico no podemos quedarnos en el ideal, más bien supone la disolución del ideal, con lo que se introduce lo particular, exterior, desgarrado. Lo bello no se recoge en una unidad, sino que por un lado está sólo en sí, abstractamente y, por el otro, sólo se refleja en la multiplicidad exterior. El punto central de lo divino es —[como] se ha hecho notar— la historia de Cristo. Lo sensible, lo natural, lo exterior está puesto como algo contingente, particular, y al mismo tiempo como algo tal que debe sufrir, cuya determinación es tener en sí la negación, el sufrimiento, el dolor; lo

(205) Cfr. Schiller, *Los dioses de Grecia* (primera versión).

ideal es esencialmente algo procedente de este sufrimiento de lo sensible, el sacrificio, la pérdida de lo natural. Así, lo divino se expone en este proceso donde el dolor constituye la determinación esencial.

El otro aspecto es la reconciliación. El estar reconciliado es el espíritu libre en sí. Es la naturaleza del espíritu la [que] se expresa en este proceso; este proceso mismo es el concepto del espíritu. El espíritu como tal no es inmediatamente objeto del arte, dado que el espíritu, aquí el concepto supremo, lo absoluto, es superior al arte. La conciencia del espíritu es superior al arte, con lo que se rebaja la belleza perfecta del arte. Pero, ahora bien, si el espíritu también debe alcanzar, por así decirlo, un modo existente como tal,
252 entonces debe sentirse como espíritu |: no saberse, sino existir en la forma del sentimiento. Esto es el amor, el amor que se siente. El amor no es más que [el hecho de que] la conciencia se olvida en otra conciencia, deja perecer en ella su personalidad y precisamente al hacerlo se encuentra a sí misma, se posee a sí misma. En tanto el espíritu, de este modo inmediato, está como un proceso donde la conciencia singular se halla en otra distinta, y en esa otra, por medio de su tarea, se tiene a sí mismo en la unidad con ella, esto es lo que llamamos amor. Ello es la belleza espiritual como tal.

Hemos requerido que, en el ideal, la idea tenga existencia; [es] el concepto, que se manifiesta en una existencia exterior, siendo esa existencia exterior únicamente manifestación de lo espiritual. Puesto que esto otro no es naturalidad, no es algo exterior, sino que es una conciencia, un sí mismo espiritual, entonces aquí se halla el concepto, lo espiritual, que tiene su realidad en otra conciencia distinta. En el ideal hay realidad, existencia natural. Ésta es lo otro de lo espiritual, y en la medida que aquí lo otro de lo espiritual es, [sin embargo,] él mismo algo espiritual, otra persona, así
253 en este caso | lo espiritual está realizado en su propiedad, puesto que es la belleza espiritual, al ser el material mismo espiritual.

En la belleza espiritual se trata esencialmente de la intimidad como tal; pero lo meramente natural conserva ese modo de la exterioridad únicamente en tanto el espíritu se

es presente en él: sin embargo, el espíritu que se es presente en el espíritu es inmediatamente en sí mismo intimidad del amor. En cuanto el espíritu ha alcanzado esta reconciliación, esta identidad consigo, y esa reconciliación es algo intuido, sentido, dado, entonces esto es la forma del amor. Con ello ha aparecido la figura peculiar del amor materno. Pero éste se halla liberado de la precariedad del deseo, este desinteresado, puro olvidarse en un otro, que tiene la intuición de sí mismo en lo que es uno por naturaleza, que ha parido con dolor, y mediante el dolor ha llegado a la unidad, lo que al mismo tiempo es lo superior, donde se olvida y se tiene a sí mismo. Esta imagen es el espíritu en modo sen-
254 tiente. El espíritu como intimidad, | ese amor desinteresado, ha accedido a la representación en el lugar de lo espiritual antes de que el hombre haya concebido al espíritu como tal, y en esta forma es la belleza espiritual. Este rasgo de la intimidad es aquí el ideal en general, pero contiene al mismo tiempo una abstracción. Objeto capital del arte romántico en su plenitud es la Madonna. Ello implica [conocer] las causas del surgimiento de la necesidad de esta figura en general y para el arte. –

[3. La comunidad (mártires, milagros, leyendas)]

Del tercer objeto, [la tercera] determinidad, cabe ofrecer una indicación en general. Es propio de lo divino que allí donde entra en relación con individuos singulares se configure como comunidad. Fundación de la comunidad [es a la vez] lo divino para sí y el modo en que interviene en las personas singulares. Esta imagen de la comunidad incluye las figuras siguientes: los mártires, que preservan lo íntimo, donde la preservación por mor del reino celestial se enfrenta a la violencia externa, a los tormentos, el dolor, la muerte. Tal objeto accede a este ámbito esencialmente por el lado religioso – es un material muy peligroso para el arte; el
255 dolor, los tormentos, el ser quemado, | arrojado al aceite hirviendo. Cuando las vísceras se arrancan del cuerpo, la escena es espantosa, un desgarramiento exterior, un maltrato de lo corporal que es de suyo repugnante, allí donde la repugnancia tiene su opuesto en esa celestial sublimidad, intimidad, valentía, [en el] ánimo, [la] invulnerabilidad en esos tormentos. Sin embargo, esta dicha del espíritu es, por una parte, de suyo irreconciliable, y por otra [lo es, dado] el atroz modo de llevarla a cabo. Hay excelentes, auténticas obras de arte. Pero el desgarramiento, el maltrato, la desfiguración de lo exterior es siempre un tema por el que el arte no ha de optar; si debe tratar también aquí lo exterior como algo indiferente, entonces no debe proseguirlo hasta ese repugnante desgarramiento. Lo bello está ahí demasiado concentrado, el dolor se expresa en el ros-

es presente en él: sin embargo, el espíritu que se es presente en el espíritu es inmediatamente en sí mismo intimidad del amor. En cuanto el espíritu ha alcanzado esta reconciliación, esta identidad consigo, y esa reconciliación es algo intuido, sentido, dado, entonces esto es la forma del amor. Con ello ha aparecido la figura peculiar del amor materno. Pero éste se halla liberado de la precariedad del deseo, este desinteresado, puro olvidarse en un otro, que tiene la intuición de sí mismo en lo que es uno por naturaleza, que ha parido con dolor, y mediante el dolor ha llegado a la unidad, lo que al mismo tiempo es lo superior, donde se olvida y se tiene a sí mismo. Esta imagen es el espíritu en modo sen-
254 tiente. El espíritu como intimidad, | ese amor desinteresado, ha accedido a la representación en el lugar de lo espiritual antes de que el hombre haya concebido al espíritu como tal, y en esta forma es la belleza espiritual. Este rasgo de la intimidad es aquí el ideal en general, pero contiene al mismo tiempo una abstracción. Objeto capital del arte romántico en su plenitud es la Madonna. Ello implica [conocer] las causas del surgimiento de la necesidad de esta figura en general y para el arte. –

[3. La comunidad (mártires, milagros, leyendas)]

Del tercer objeto, [la tercera] determinidad, cabe ofrecer una indicación en general. Es propio de lo divino que allí donde entra en relación con individuos singulares se configure como comunidad. Fundación de la comunidad [es a la vez] lo divino para sí y el modo en que interviene en las personas singulares. Esta imagen de la comunidad incluye las figuras siguientes: los mártires, que preservan lo íntimo, donde la preservación por mor del reino celestial se enfrenta a la violencia externa, a los tormentos, el dolor, la muerte. Tal objeto accede a este ámbito esencialmente por el lado religioso – es un material muy peligroso para el arte; el
255 dolor, los tormentos, el ser quemado, | arrojado al aceite hirviendo. Cuando las vísceras se arrancan del cuerpo, la escena es espantosa, un desgarramiento exterior, un maltrato de lo corporal que es de suyo repugnante, allí donde la repugnancia tiene su opuesto en esa celestial sublimidad, intimidad, valentía, [en el] ánimo, [la] invulnerabilidad en esos tormentos. Sin embargo, esta dicha del espíritu es, por una parte, de suyo irreconciliable, y por otra [lo es, dado] el atroz modo de llevarla a cabo. Hay excelentes, auténticas obras de arte. Pero el desgarramiento, el maltrato, la desfiguración de lo exterior es siempre un tema por el que el arte no ha de optar; si debe tratar también aquí lo exterior como algo indiferente, entonces no debe proseguirlo hasta ese repugnante desgarramiento. Lo bello está ahí demasiado concentrado, el dolor se expresa en el ros-

tro, en los ojos, y los rasgos del rostro no conocen [o] poco esa dicha. [Así, por ejemplo, en un] cuadro del excelente Memling[206]. [Ahí al martir se le retuerce] el intestino por el ombligo.

256 - [Luego está] la esfera de los milagros, de la leyenda. | Una común existencia exterior, una naturaleza, es tocada por lo divino [en] modo exterior; asimismo, cuando lo divino se introduce en lo exterior se interrumpe, como suele decirse, el curso natural de las cosas. [La] leyenda conmueve el ánimo repentinamente mediante [un] fenómeno. Si lo divino conmueve a la naturaleza, sólo puede hacerlo por ser razón. Las leyes de la naturaleza son lo divino; no puede consistir en un acontecimiento singular, en circunstancias sigulares, sino que en tanto lo divino está en el mundo, se introduce en el mundo; siempre que se ha introducido, se trata de algo racional, las leyes eternas de la naturaleza y del espíritu. Tales milagros y leyendas caen a menudo en lo pueril, en lo insulso. Puede haber algo bello en la emoción del sujeto, pero esta conversión es sólo el aspecto más concentrado y en tanto esta piedad tiene expansión y se relaciona con algo distinto, esa relación debe ser entonces algo racional. La dicha celestial del
257 sujeto en sí no debe ser tan abstracta | que la expansión, lo mundano, se sacrifique completamente, sino que también a éste debe restituírsele su derecho, en la medida en que en él se reconozca [una] conexión racional.

[Éstos son los] principales momentos de lo romántico en la esfera religiosa.

[b. El reflejo afirmativo de esta interioridad, espiritualidad en los sujetos]

Segundo: si lo romántico se anuncia en los individuos de modo afirmativo, apareciendo en ellos no en cuanto condicionado por un dolor o puesto negativamente, se trata entonces de las *virtudes*, piedad, intimidad, humildad. Adolecen de cierta abstracción, pero de modo que ésta

(206)
Hegel conocia imágenes del pinto holandés Hans Memling (ca. 1430/40-1494) a partir de la colección Boisserée y de su viaje a Brujas en 1827, esto es, el año siguiente a la presente lección.

no se da como tormento, sino que el sujeto se ha apropiado de tal determinación y está en ella en su existencia mundana. Esta virtud no es virtud ética propiamente dicha. Un padre de la Iglesia dijo que las virtudes de los paganos sólo eran vicios espléndidos[207]. Lo ético presupone que el espíritu del hombre se haya desarrollado, que la voluntad tal como es en y para sí se haya otorgado determinación, haya desarrollado relaciones en el mundo, y que estas relaciones, determinaciones de la libertad,
258 valgan como | algo absoluto para sí. [La] relación del padre con los hijos, del marido con la mujer, del individuo con el estado, son relaciones éticas, pertenecen al desarrollo del espíritu, y en tanto pertenecen al desarrollo, siendo por ello relaciones presentes, desarrolladas, determinadas, no corresponden a aquella intimidad concentrada que tiene lo religioso.

Las virtudes éticas no tienen aquí su lugar sino que, si quiere llamárselas virtudes, únicamente poseen el carácter de haber reprimido en sí algo mundano. El principal rasgo de la virtud es la vía de la humildad, el rasgo de lo negativo, de la tarea de su libertad, siendo en ello reconocible la personalidad autónoma. Con esto surgen también otras determinaciones: destaca principalmente la pasión del amor, una pasión romántica. En los antiguos sólo aparece de modo muy subordinado. Lo ético tiene tal contenido universal para sí como familia, estamento o entidad comunitaria. El amor es al mismo tiempo estos [elementos] y, puesto que
259 | se realiza en el presente, contiene una singularidad, una contingencia.

En general, el modo de existencia es indiferente, contingente. También es amor el amor a la familia, [al] Estado, a la patria; pero conforme a su naturaleza es necesario, ya que éstos, conforme a su naturaleza, son objetos universales. Lo objetual ético es naturaleza universal, conforme al concepto. En este caso lo objetual ha resultado contingente, no asumido en lo interno, no hecho adecuado; por eso el amor como pasión particular es un asunto privado, y con ello arbitrio, contingencia. Precisamente en el amor moderno no se trata del amor como tal, sino de cómo ame esta determinada persona; todo el interés gira alrededor de esa subjetiva particularidad, singularidad. Debido a la contingencia de lo objetual, esta pasión ha ocupado en el elevado [mundo] clásico una posición subalterna.

(207)
Frase atribuida a San Agustín, aunque textualmente no aparece en sus obras.

> no se da como tormento, sino que el sujeto se ha apropiado de tal determinación y está en ella en su existencia mundana. Esta virtud no es virtud ética propiamente dicha. Un padre de la Iglesia dijo que las virtudes de los paganos sólo eran vicios espléndidos[207]. Lo ético presupone que el espíritu del hombre se haya desarrollado, que la voluntad tal como es en y para sí se haya otorgado determinación, haya desarrollado relaciones en el mundo, y que estas relaciones, determinaciones de la libertad,
> 258 valgan como | algo absoluto para sí. [La] relación del padre con los hijos, del marido con la mujer, del individuo con el estado, son relaciones éticas, pertenecen al desarrollo del espíritu, y en tanto pertenecen al desarrollo, siendo por ello relaciones presentes, desarrolladas, determinadas, no corresponden a aquella intimidad concentrada que tiene lo religioso.

Las virtudes éticas no tienen aquí su lugar sino que, si quiere llamárselas virtudes, únicamente poseen el carácter de haber reprimido en sí algo mundano. El principal rasgo de la virtud es la vía de la humildad, el rasgo de lo negativo, de la tarea de su libertad, siendo en ello reconocible la personalidad autónoma. Con esto surgen también otras determinaciones: destaca principalmente la pasión del amor, una pasión romántica. En los antiguos sólo aparece de modo muy subordinado. Lo ético tiene tal contenido universal para sí como familia, estamento o entidad comunitaria. El amor es al mismo tiempo estos [elementos] y, puesto que
259 | se realiza en el presente, contiene una singularidad, una contingencia.

En general, el modo de existencia es indiferente, contingente. También es amor el amor a la familia, [al] Estado, a la patria; pero conforme a su naturaleza es necesario, ya que éstos, conforme a su naturaleza, son objetos universales. Lo objetual ético es naturaleza universal, conforme al concepto. En este caso lo objetual ha resultado contingente, no asumido en lo interno, no hecho adecuado; por eso el amor como pasión particular es un asunto privado, y con ello arbitrio, contingencia. Precisamente en el amor moderno no se trata del amor como tal, sino de cómo ame esta determinada persona; todo el interés gira alrededor de esa subjetiva particularidad, singularidad. Debido a la contingencia de lo objetual, esta pasión ha ocupado en el elevado [mundo] clásico una posición subalterna.

(207)
Frase atribuida a San Agustín, aunque textualmente no aparece en sus obras.

[1. El tránsito de lo divino al mundo (mártires, etc.)]

260 | Lo primero es la esfera de lo divino cuando éste establece una referencia a sí mismo: el tránsito de lo divino interior, al mundo. La realización del mismo en la temporalidad, en el mundo espiritual incluye sobre todo los momentos señalados: mártires, etc. No supone valentía, ni fanatismo, como en la religión mahometana, tampoco un tránsito como el que hemos visto en el arte clásico, la lucha de los nuevos dioses con los antiguos. Se trata de ese principio religioso en y para sí que, en tanto que surge, accede al fenómeno, sin mostrarse [como] condicionado por algo previo, sino teniendo [un] inicio absoluto, que ha comenzado en y para sí mismo y ha surgido completamente incondicionado. En el concepto debe anunciarse la conexión, pero en el fenómeno pertenece al carácter que lo en y para sí no se muestre como algo condicionado por algo previo. Lo indicado pertenece a los momentos en [la] realización efectiva de la religión.

Este tránsito mismo se ha convertido también en objeto de la poesía; al igual que la lucha y expulsión de los dioses antiguos
261 por los nuevos, así | también se ha concebido poéticamente el tránsito de los dioses del mito clásico a lo divino-cristiano, aunque la concepción de este tránsito ha sido más bien un asunto de sentimentalismo y frivolidad. Tal tránsito contiene más bien la congoja por el ocaso de lo clásico y las figuras clásicas; esta fantasía clásica aparece aquí como lo más extraordinario, como algo de lo que lamentarse. Ese tránsito ha sido tratado en algunas exposiciones. *Los dioses de Grecia* de Schiller pertenecen a ese género: tristeza por la desaparición de las bellas representaciones de la naturaleza: «Cuando los dioses eran más humanos, los hombres eran más divinos», es el contenido principal. Con una cierta pintura ampulosa se describe que la naturaleza había sido algo inmediatamente divino para los hombres; en ello hay algo erróneo. Pero esta
262 riqueza | de la fantasía, el hecho de que haya debido ceder ante lo Uno, [eso] es lo que se lamenta: «Dichosamente, antes de que seres se alegraran por él», etc. Más adelante: «Acceder pude a los habitantes del Olimpo»[208], etc. Lo humano no se echa en falta [aquí]; es precisamente lo humano lo que irrumpe en su inmediatez. [Pero] la idea superior, en la cual debiera juzgarse esa oposición, no encuentra resonancia en Schiller. El respecto aquí tomado en consideración lo está ya de una manera fallida, [que haya una] mayor cercanía de lo divino es algo falso.

(208) Hegel cita aquí por la primera versión de *Los dioses de Grecia* de Schiller.

Un poeta francés ha tratado también este tema[209]; un poema completamente frívolo, impío y libertino en grado supremo. La Trinidad sale muy mal parada, peor aún los frailes y monjas, y Santa María [es tratada] con maligna mordacidad. Los frailes [son] seducidos por bacantes y las monjas por faunos, y allí pasa de todo lo malo. Este pensamiento sobre la oposición [entre la religión antigua y la moderna] lo ha ofrecido Goethe [, expresándolo igualmente] en pensamientos, en *La novia de Corinto*. En un maravilloso cuadro viviente ha descrito lo fantástico, lo horripi-
263 lante, lo espectral, como el denominado | amor proscrito. [Lo hace] con gran arte, gracias también al ritmo [métrico], uniendo frivolidad y solemnidad, [y] también porque no queda claro si la doncella que aparece existe realmente o es la novia de un muerto. – [Esto] es lo aducido sobre lo que puede acontecer en esta transición [de lo divino] al aparecer fenoménico.

[2. El sujeto que ha de sacrificarse (amor, fidelidad)]

El segundo punto consiste en que el sujeto, que, para empezar, ha de sacrificarse, se coloca en [una] relación con un más allá, de manera que la verdadera relación con éste tiene que darse mediante negación, [por lo cual lo negado] incluye ahora un valor afirmativo, conservando así también lo mundano una legitimación. Se ha hecho notar que esto mundano legitimado, lo humano como tal, no son las virtudes éticas de los antiguos, sino que es el *amor* el que constituye la determinación principal. En las tragedias de los antiguos esta intimidad, el amor, o no se da, o muy subordinadamente,
264 en la *Antígona*[210]; en Homero, | la relación principal de Odiseo es el amor conyugal, al que Odiseo, por lo demás, fue infiel[211]. En la *Ilíada* [es] algo subordinado. [El] amor de Paris a Helena es criminoso y origen de la guerra[212]. En Aquiles y Briseida, el amor es algo muy subordinado; ella es una prisionera y su ánimo tiene tan poca profundidad que ama al asesino de su padre y hermano[213]. Lo plástico del amor está en la Venus de Medici. Nada puede decirse contra su elegancia, pero le falta totalmente la expresión de intimidad; una Madonna de Rafael o algún otro ofrece mucho más ese sentimiento de plenitud de alma que la Venus de Medici. Luego se va reconociendo cada vez más que, por otra parte, se trata de algo más elegante que grandioso. Se ha hallado además la imagen escultórica de otra Venus: [una] imitación de la famosa Venus de Cos – de estilo más grandioso y figura superior
265 que la | conocida Venus de Medici. Si se compara la Venus de Medici con la exposición del amor moderno, sería difícil llegar a considerarla como la imagen de la diosa del amor. –

El amor romántico adolece de contingencia; lo que constituye el interés no es un objeto universal que-es-en-y-

(209)
Cfr. Évariste Désiré de Forges, Vizconde de Parny (1753-1814), *La guerre des dieux anciens et modernes*, Poema en diez cantos.. París, 1798/1799.

(210)
Además del diálogo entre Hemón[illegible] Creonte (III, V. 781-780) y el inmediato canto del coro (III, V. 781-800), hay que mencionar V. 626-630, V. 648-654, V. 750 y V. 793-800.

(211)
Odiseo engañó a Penélope con la[illegible] ninfa Calipso, cfr. Homero, *Odise[illegible]* V. 128-155 o V. 226 ss.

(212)
Cfr. Homero, *Ilíada*, III. 97-102, III[illegible] 437-447.

(213)
Cfr. Homero, *Ilíada*, XIX. 282-300..

para-sí, no es familia o matrimonio sino esta persona singular que, en efecto, vale como la única, pero que sólo es la única para cierto sujeto, mientras que otros no la encontrarían así. Ésta es precisamente la contingencia de la que adolece tal amor. A menudo adolece de cosas mucho peores, a menudo se renuncia a algo más ético, a algo más digno. Frecuentemente se asocia con la más cruel humillación: sufrimientos de amor fiel a causa de la crueldad, de la infamia. Santa Genoveva es un objeto de este tipo[214]; similar
266 | al [pobre Heinrich de] Hartmann von der Aue[215], que tiene la lepra. Una criada se enamora de él y finalmente se entera de que podría curarse si otra persona se consagrase por él a la muerte. En Salerno obtendría su curación bajo esta condición. La muchacha se le ofrece, él lo acepta; visitan a ciertos monjes; ella ha de ser bárbaramente sacrificada a la muerte. Cuando los monjes están a punto de extraerle el corazón del cuerpo a la muchacha, Hermann irrumpe y la salva. Esta fidelidad conmueve [tanto] al cielo que Hermann se cura sin el sacrificio. También en *Käthchen von Heilbronn*[216] el amor fiel va tan lejos que acaba por dejar a un lado todo lo noble.

Otra potencia afectiva es la *fidelidad*; no se trata de la amistad de Orestes y Pílades, o de Teseo y Pirítoo, que posee en sí algo mítico[217]. La fidelidad moderna es sobre
267 todo fidelidad | ante un señor, y constituye un momento capital en esa cohesión a la que cabe llamar Estado, el vínculo principal en un reino. Pero nuevamente se trata de fidelidad ante un sujeto singular, no de deber ante el Estado, ni tampoco [es] una asociación donde el fin sea algo colectivo, como en la unión de los griegos contra Troya, sino fidelidad, dependencia de un individuo singular, no patriotismo. Al consistir, por tanto, esta fidelidad en algo subjetivo, es al mismo tiempo algo precario y contingente. Los vasallos son fieles a su señor y a la vez tienen su propio honor en ello, pero si éste no va muy lejos o se cree ofendido, entonces concluye la fidelidad. Carlomagno y sus príncipes [son ejemplo de ello, pues] éstos le abandonan cuando interesa a su propio provecho.

(214)
Cfr. Ludwig Tieck, *Leben und Tod der heiligen Genovefa*, 1800.

(215)
Cfr. Hartmann von Aue, *Der orme Heinrich*, ca. 1190-1220. Reeditad por Jacob y Wilhelm Grimm, Berlin 1815.

(216)
Cfr. Heinrich von Kleist, *Dos Köthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein grosses historisc Ritterschouspiel*, 1808.

(217)
Sobre Pílades y Orestes, cfr. Esqui *Coéforos*, V. 900; Ovidio, *Epistula ex ponto*, II. III, 45 y *Tristio*, I. V, 19-22; I. IX, 27-28. Sobre Tesec Pirítoo, cfr. Sófocles, *Edipo en Colono*, V. 1593-1594; Diodoro, IV 63; Ovidio, *Metomorfosis*, VIII. 30 403-406; XII. 226-229, *Tristio*, I. I 31 y *Ex ponto*, II. III, 43.

[3. El honor]

En tercer lugar, pertenece a este tema el *honor*; un dios ético de los anti-
268 guos no [reclama honor], sino que | ello es algo peculiar de los románti-
cos. El individuo se tiene [a sí mismo] como fin, [quiere] hacerse valer
como tal en una representación de los otros, [de modo] que valga en el
reflejo de los otros, sea reconocido por ellos. [Esto no es] ninguna obje-
tividad ética, [como] si fuera una potencia ética [al modo del] verdadero
honor en los antiguos y en general, sino que [como] esta apariencia, el
ser-reconocido por otros para hacerse respetar, el honor es un impulso
para [la realización] de gestas. Si el caballero es valiente por mor de su
dama, entonces no se trata de un fin objetivo.

[4. La valentía peculiar]

En cuarto lugar, la *valentía* peculiar. En conjunto fantástica, tiene como
fin o el honor de los individuos o si no un fin fantástico, aventuras. [Los]
caballeros de la Tabla Redonda, [por ejemplo, están] determinados a lo
comunitario, [su] fin [consiste en el] honor personal, [el] honor de la
Tabla Redonda y, [al mismo tiempo, en un] fin fantástico, [algo] alegóri-
co, [como muestran] Titurel y Parsifal. Ahí el fin es el Santo Grial, un fin
269 | alegórico; la Sangre Sagrada o el Santo Cáliz que la contiene son la
representación inmediata, [pero] hay además algo alegórico, religioso.
Esto lo buscan por toda la tierra; hay en ello aventuras y sufrimientos de
todo tipo.

Queda examinada la determinación interna, [las] propiedades determinadas del ánimo.

[c. El devenir libre del material, de la inmediatez natural]

Lo tercero es el formalismo abstracto en general:
En primer lugar lo religioso, en segundo el reflejo de lo religioso en el sujeto mismo, el sujeto para sí, pero teñido de esta categoría peculiar. Lo tercero es lo subjetivo, lo exterior como tal, que aquí también alcanza su libertad sin someterse al concepto, la objetividad formal abandonada por lo superior, [la] objetividad que se sostiene por su propio pie al margen de lo superior.

[1. El carácter]

Lo *primero* que hemos de mencionar en esta categoría del formalismo, de la autonomía de lo exterior, es el carácter como tal, y por ende el carácter formal, que es de este modo particular y así quiere ser, que carece de fines e intenciones meditados y no tiene un interés universal para sí, sino que es conforme a su naturaleza inmediata, se nutre de ella, se atiene a ella. Tal como los animales son distintos unos de otros, así es la particularidad del carácter, [que] no [consiste en] la individualidad de un *páthos* sino que, imperturbable e imperturbada, descansa en sí misma, en esta firme-
270 za se impone, en esta particularidad | perece.

Esta firmeza de los caracteres particulares es la determinidad en lo romántico, donde incluso lo extradivino alcanza su determinidad. Pertenecen a ello los personajes de Shakespeare y lo interesante, lo digno de aprecio, lo admirable, es precisamente esa firmeza de los caracteres, esa simplicidad, esa inexorabilidad del carácter. [En él] es difícil encontrar religiosidad o eticidad; [en su lugar se halla un] individuo cuya pasión prevalece hasta perecer. Las grandes piezas [de Shakespeare] tienen un carácter tal como objeto; los que lo rodean son de menor significado. Macbeth al principio vacila, hasta que la pasión de la ambición arraiga en él. Para conseguir la corona comete un crimen, para mantenerla se abre impetuosamente paso mediante todo tipo de atrocidades. [Aquí está lo] inexorable de un carácter particular, la firmeza; nada le hace titubear, ni derecho divino o humano, nada de [esto] tiene sentido, [todo] lo tira por tierra o lo mantiene lejos de sí, así es como se realiza a sí mismo. Lady Macbeth es todavía peor que él. Es absurdo decir que ella sea algo híbrido, vacilante, movida por el amor y cosas semejantes. Justo al comienzo [de la obra] lee la carta: «*Sólo temo a tu naturaleza*»[218]. [No muestra] ninguna alegría, ninguna emoción ética, ningún escrú-
271 pulo; a él lo ve como | un mero medio. No hay aquí vacilación ni flaqueza, ni tampoco ningún rasgo de arrepentimiento o de pararse a pensar en lo que acontece, [se trata] puramente de esta abstracción del carácter, donde el quebrantamiento de lo femenino viene representado de tal modo que ella se vuelve loca. –

No cabe hablar, por tanto, de religiosidad en Shakespeare; en aquel entonces no estaba permitido pro-

(218) Shakespeare, *Macbeth*, I. 5. Orig.: «Yet do I fear thy nature». (En la tr.cit.: «Pero desconfío de tu naturaleza».; p. 1571). Corresponde al comentario de Lady Macbeth al leer la carta de su esposo. Ella piensa que a éste le falta al esposo «el instinto del mal», y que su alma (*Gemüt*, en Hegel) está «demasiado cargada de la leche de la ternura humana» como para acometer fríamente la gran empresa.

nunciar el nombre de Dios en el escenario. No se trata sin duda de esto, aunque todos los personajes tienen esa energía, esa franqueza sin escrúpulos. Ricardo III, Otelo, Margarita en *Enrique VI*[219]: [todos ellos] son justo lo contrario a los personajes de Kotzebue, [que son] hombres muy nobles, excelentes, y al mismo tiempo unos bribones; esta ironía [es propia de las obras de Kotzebue]. En obras posteriores, de autores que creían despreciar infinitamente a Kotzebue, [también se halla esta] escisión. En *El príncipe [de] Homburg*[220] no hay más que seres dobles; se ve que estos autores no saben hacer otra cosa con los personajes [que] volverlos locos.

El príncipe [de] Homburg es el general más miserable del mundo; [es] sonámbulo, la princesa le acompaña; cuando redacta las órdenes comete torpezas. Con tales disonan-
272 cias se supone que se está imitando a Shakespeare. | [Pero en Shakespeare] es una única pasión la llevada a cabo, y el sujeto sólo está por encima de ella en tanto tiene la energía para ejecutarla sin arrepentimiento, sin decaer, permaneciendo por así decir como un destino por encima de sí mismo y de su pasión, y de este modo perecer. Esto extradivino, este exterior devenir autónomo del material particular es ese formalismo de los caracteres.

En segundo lugar, a esto puede añadirse la forma según la cual un carácter es bello, religioso, noble en sí, no tanto una particularidad [sino] una verdadera nobleza del alma en sí misma, pero de manera que tal ánimo substancial no alcanza el desarrollo, la exteriorización, la objetividad ni, por tanto, tampoco la estabilidad de sí mismo. Lo formal consiste en la cerrazón del carácter. Lo anterior es lo contrario, el carácter se sostiene hasta el fin, se hace valer por entero al actuar. Aquí, por contra, el carácter es interiormente rico, bello, una totalidad, como antes, sólo que enteramente particular [como carácter], pero que únicamente alcanza a revelar su infinita plenitud en unas pocas y calladas mani-
273 festaciones, sólo mediante su calma. | Este modo subjetivo constituye aquí lo formal. La falta de manifestación exterior, de objetivización, [aparece como] silencio, cosa que puede ser muy ambigua. También guarda silencio lo vacío, lo

(219)
La figura de Margarita aparece en *Enrique VI*, segunda parte, tercera parte.

(220)
Cfr. Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*, 1810.

superficial, pero si ha de mostrarse que el silencio tiene profundidad, entonces corresponde al propio arte del poeta indicar en pocas manifestaciones exteriores esa calma, esa infinitud del ánimo.

Hay manifestaciones ingenuas que muestran que el ánimo conocería lo substancial de la relación, pero que su reflexión no [llega a insertarse] realmente en el contexto, sino que éste le es desconocido. A un ánimo tal, cuya belleza se halla esencialmente contenida en una unilateralidad subjetiva, ha de llegarle un tiempo en que se conmueva y se decida a existir. Cuando este tiempo haya llegado proyectará todas sus fuerzas, conjuntadas, en tal existencia y se aferrará a ella con ánimo infinito, con energía no disgregada, pero, falto [como está] de base, perecerá en la empresa. Precisamente base y objetividad es lo que le falta a esta intensidad, que no ha ganado ninguna objetividad propiamente dicha.

274 Caracteres formales | de tal índole son [los] de Shakespeare, [por ejemplo] Julieta[221]. [Es ésta una] naturaleza femenina italiana, un capullo de rosa que, al abrirse, mediante ese amor de repente se despliega y brota completamente, sin ninguna experiencia que haga evolucionar a ese ánimo infantil, sino que, al ser tocada por el amor, infantilmente aflora y se despliega de golpe. Es como un tizón encendido por una única chispa, en cuanto que ella [muestra una] gran sensatez para [realizar] su fin, pero para el conjunto de su relación se arroja insensatamente sobre ese solo ser, y perece. Lo mismo ocurre con Miranda en *La tempestad*[222]. [Ella] aparece sólo en un par de escenas. – [Son] almas profundas incapaces de desarrollarse hasta configurar la realidad efectiva y que se conservan puramente para sí, pero que se quiebran [al entrar] en las relaciones, sin reservar nada propio, sin tener fuerza alguna para oponerse a esa afección que les domina.

De esta intimidad que no alcanza a formarse ni a tener objetividad, de esa profundidad del alma que no es sino calma, profundidad en sí misma, se habla [igualmente] en las *canciones populares*; [están] llenas de sentimiento, son profundas pero fragmentarias, y por más activas subjetiva-

(221)
Cfr. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, I. 3.

(222)
Hegel se refere a Miranda, la hija de Próspero en *La tempestad* de Shakespeare. En el primer acto, Próspero caracteriza a su hija como *ignorant of what thou art*.

275 mente. | [Tal es el] carácter de los bárbaros, profundidad, intensidad, pero sin el contenido objetivo de la religión o sin genuina eticidad. En Goethe [se dan] muchas de estas situaciones[223]. [Sus poemas presentan a menudo un] alma profunda, pero sin mostrar de suyo una base ética en sí, y precisamente por eso no tiene ningún interés ético, objetivo, sino que sigue estando limitada al interés subjetivo, al sentimiento, a la pasión.

Historiales de línea ascendente: un alcalde de Königsberg [, Theodor Gottlieb Hippel[224],] es el autor de una de las pocas grandes obras originales de la nación alemana, superando a Jean Paul, [que] ha tenido la [obra] ante sí; pero no hay aquí la trivialidad e insipidez propias de Jean Paul en situaciones y caracteres, donde las relaciones son algo totalmente fallido, vacuas construcciones. Se trata de grandes caracterizaciones, de almas compactas que son incapaces de hallar desahogo. Más de uno [de esos caracteres] recaen en el formalismo.

También Hamlet entra en la categoría del carácter formal. Un ánimo infinitamente noble, que [, con todo,] no es [sólo] débil. Goethe lo denomina injustamente un ánimo
276 débil[225]. | [Según él, se habría tratado de] una tarea para la que [Hamlet] no habría estado a la altura, de una planta que habría reventado la base del recipiente. La belleza, la nobleza de un ánimo hipocondríaco que por mor de su belleza no repele la manifestación exterior, que se asusta de la acción, permaneciendo de este modo también en lo formal. Los hombres de estamento vulgar, de formación ordinaria expresan en descripciones de este tipo la determinación aquí tratada: sin un gran fin objetivo, afectados de ese dentro de sí por sus sentimientos, intervienen en relaciones particulares y perecen.

El rasgo, [propio] del círculo de lo romántico, según el cual lo mundano, lo exterior existe de por sí, alcanza autonomía, es lo que precisamente puede llamarse la desdivinización de la naturaleza, el hecho de que lo inmediato, el espíritu individual en su singularidad está para sí, pone su determinidad para sí y, como carácter, ejecuta ésta formalmente.

(223)
En el *Mitschrift* de Hotho de 1823, en este mismo lugar Hegel remite a poema de Goethe *Schäfers Klagelied* (1802) y a *Der König von Thule* (1774/1800).

(224)
Cfr. Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* (4 Bde. 1778-1781).

(225)
Cfr. Goethe, *Shakespeare und kein Ende!* y *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lib. 5, cap. 6.

[2. La acción]

Lo segundo tras los *caracteres* son las *acciones*, los *acontecimientos*. Esta parte tiene sobre todo forma de aventuras. A la acción en sentido estricto le corresponde un fin universal, un fin ético. El bien o el mal se determinan confor-
277 me a tal fin firme, estable por sí; la manera | como se lleva a cabo revela entendimiento, y es en general consecuente. En este campo, el material exterior es un entorno mundano contingente, y ese material exterior aparece como una contingencia exterior que se va desarrollando de suyo, que se enreda y se enmaraña sin término; por otra parte, el fin interno no es pues nada firme. Incluso cuando se halla en él algo superior, algo religioso, tiene el carácter de algo fantástico, de algo desatinado que de por sí no puede establecerse como fin de las acciones. Eso [es lo que] constituye el carácter de la acción en general. El fin supremo en y para sí, el de *la propagación del cristianismo*, el de la formación de la comunidad, debe conseguirse en el concepto a través de la doctrina, [incluyendo la] rectitud del ánimo y llevando [por ello] a más acontecimientos. [Aquí, en cambio, la formación de la comunidad ha de] convertirse en un acontecimiento externo; cuando el *obrar* tiene el carácter primordial de la pasividad, [ha] de retirarse del mundo. Y si permanece en el mundo, [tiene el] carácter del sufrimiento (martirio); [es lo] sublime, pero de una índole más pasiva.

Las cruzadas han perseguido un fin que se ha acercado más
278 del lado de la actividad: | conquistar Tierra Santa y expulsar a los moros. Un fin religioso, aunque también totalmente mundano, una oposición que en sus determinaciones más ordinarias contiene lo mundano, [pues] a lo religioso iba ligada la *conquista*. Con ello, [este fin] viene a quebrarse en sí mismo. Todavía más fantástico [es] el fin de conquistar Tierra Santa; [se trataba, en efecto, de] algo espiritual, pero lo principal era un cierto lugar, el Sepulcro y similares, lo espacial, lo enteramente carente de espíritu, lo exterior. Enlazar la determinación de lo divino, lo religioso, con un lugar singular es algo completamente disparatado. Un fin incoherente, contradictorio en sí: al estar unido a él el provecho mundano, todo este fin conlleva en sí una contradicción. También en la ejecución se da de un lado ese carácter piadoso y del otro lo abominable y la codicia; [son] bárbaros atroces que en ocasiones se entregan a la más profunda compasión, religiosidad y arrepentimiento, que es sincero y a la vez insincero, pues al instante siguiente se abandonan a aquello de lo que precisamente se habían arrepentido. Fin
279 capital de lo romántico | [es] el elemento religioso y su mundanidad, no unificada con lo religioso. Por eso, al estar el fin de tal manera quebrado, esas proezas, esas acciones son

aventurerismo, gestas demasiado [realizadas] sin un entendimiento que gobernara la efectividad de la ejecución.

Otros materiales son más bien aventuras de la representación: por ejemplo el Santo Grial, así como el fin [, los objetivos] de la caballería, en general. [Se trata de un] fin fantástico, combatir e interceder por la inocencia perseguida, poner en libertad a la inocencia de un modo singular, contingente. [Se ve, por ejemplo, cómo un] solo caballero se ocupa de por sí de restaurar el derecho, [las] costumbres, [mediante] un modo de acción expuesto completamente a la contingencia. Se libera a inocentes, pero no de un modo legal, sino con gran injusticia. Don Quijote liberó de sus guardianes a una columna de galeotes, pero él salió de ello mal parado[226]. La disolución de la caballería y [el reconocimiento de] su nulidad han llegado a conciencia conscientes y se han convertido en objeto del arte en Ariosto y Cervantes. En ellos se entremezclan fines éticos muy elevados [con] otros muy bajos, eso se convierte en una sensibi-
280 lidad ligera, en un andar dando tumbos. | En Don Quijote, la caballería se disuelve ridículamente en el interior de una naturaleza noble para sí, en la medida en que, por una parte, los fines se sitúan en circunstancias que al punto ridiculizan el asunto, y por otra se revela al punto la contradicción interna. –

A cierta distancia, a este carácter en general se suma la *novela*. La novela también tiene por objeto a un caballero, el cual, sin embargo, no se propone fines fantásticos sino fines vulgares de la vida común. Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y sólo se convierte en fantástico mediante [la] vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. [Surgen] dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero. El joven es ese caballero con semejante fin infinito, y los derechos que han de respetarse, las relaciones civiles, los toma ante todo como barreras para su fin infinito; se le aparece un mundo encantado, terrible, que se le opone como injusticia y contra el cual ha de enfrentar su fin. Esta
281 lucha contiene su verdadero significado por | el otro lado, el

(226)
Este episodio forma el contenido del capítulo 16 del *Quijote*.

hecho de que se trata de *años de aprendizaje*, tal como lo expresa Goethe[227]. El final de esos años de aprendizaje es cuando el héroe ha aprendido a fondo, [de modo] que está alcanzado el fin. El héroe de novela ha conquistado a la doncella, es su esposa, es un hombre como otros. Obtiene un empleo o administra sus bienes; el mundo le parecía un *philisterium* y él mismo se convierte ahora en un filisteo como los demás. Su mujer puede ser una mujer bella y buena, [pero] mirándola bien es como las demás. Se inmiscuye [el] gobierno de la casa y ahí la novela se interrumpe, llegan los niños y la gran modorra. Por tanto, [la novela es una] corrección de lo fantástico.

[3. Lo prosaico y lo subjetivo]

El *tercer* ingrediente es en realidad la última desintegración del arte bajo la última desintegración de lo subjetivo y objetivo, el hecho de que por un lado lo espiritual deviene algo enteramente sujetivo, y de que lo natural, real, deviene algo enteramente exterior, y, a su vez, por un lado los objetos se convierten como tales, [como] objetos prosaicos, en objetos del
282 arte, y lo subjetivo del espíritu y del ánimo asume la forma artística. | Un aspecto es que el material deviene entonces naturaleza enteramente prosaica, exteriormente objetiva, y [los objetos prosaicos] así aprehendidos pasan a ser los objetos del arte. Propiamente dicho, surge aquí eso que llamamos imitación de la naturaleza: objetos prosaicos tratados con medios del arte. Surge aquí la dificultad de decir lo que son obras de arte; si, [cuando] a tales objetos se les trata con maestría, pueda llamarse a tales obras obras artísticas. Si se concibe conforme al modo del arte la vida cotidiana en su cotidianeidad, ¿son esto obras de arte? En el sentido ordinario, [eso es] imitación de la naturaleza. Puede que los objetos que integren el contenido al que se le confiere por medio del arte [la] forma de la belleza sean objetos perversos, no éticos. Debe decirse que son obras de arte, [pues,] en sentido abstracto, general, bajo esto cabe todo posible particular. [Pero] si se habla del arte en sentido filosófico, debe sin duda exigirse contenido, material, idea interna [y, además de ello,] que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial en y para sí.

Esto prosaico, enteramente exterior, en parte puede tratar-
283 se por sí, | en parte constituye únicamente el entorno para [un] contenido superior. Que además se lo entronice yace en el carácter de lo romántico: no se subraya lo verdadero, ideal, sino que, hallándose en el ideal el aspecto de la exterioridad, este modo sensible deviene libre, [de manera que lo romántico] libera el respecto sometido al ideal, tal como queda libre el respecto espiritual. Así, en los cuadros modernos también se atienden las condiciones bajas de la

(227) Cfr. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

existencia exterior, circunstancias que sólo son necesarias
para la existencia exterior, no para el ideal. En los dramas de
Shakespeare, [esto conduce a que] los héroes, personajes
sobre los que recae el interés y que constituyen el punto
central, se describan con todo su entorno y servicio domés-
tico. Pueden llegar a representarse según sus modos vulga-
res oficiales, centinelas, sirvientes, bufones o doncellas de
cámara. En la pintura [se expone así] el nacimiento de
Cristo: madre, padre, que humildemente [permanece]
fuera, buey y asno en el establo, no sólo las legiones celes-
284 tiales, | también los pastores, [que sin duda se] tratan bella
e idealmente, pero cuyo atuendo y ropaje es el de todos los
pastores corrientes. –

Cuando los temas de la vida prosaica se convierten en
objetos del arte, el círculo del arte se extiende al infinito.
Aquí interviene particularmente la imitación de la naturale-
za, [la] exposición de un objeto no bello. Puede preguntarse
si esto sea una obra de arte, pues la obra de arte debe tener
un objeto que corresponda a la idea, que posea esa absoluta
importancia. – En tales obras de arte ha sido especialmente
fructífero el arte de la pintura, y la *escuela neerlandesa* tardía
ha destacado en ello. Los pintores neerlandeses tempranos
tomaban sus temas de la religión. Pero cuando el arte trata
los temas más comunes, desde escenas de la vida cotidiana
hasta bodas campesinas, [el círculo del arte se amplía]; asi-
mismo, también caben aquí pintores de animales y paisajis-
tas, las herramientas del arte, cosas semejantes [se han rea-
lizado en las imágenes neerlandesas] con la destreza más
admirable. Es una existencia enteramente momentánea la
que en tales piezas ha sido captada y fijada por el artista, lo
más cambiante de la naturaleza, el brillo de los metales, del
vidrio, el vino en la copa; también lo más grotesco de los
gestos, de la fisonomía.

En esto no puede admirarse otra cosa que el talento sub-
jetivo del artista, el cual ha sido capaz de captar los objetos
285 tan verdadera y correctamente. | Los objetos mismos no tie-
nen ningún interés artístico, ningún gran sentido, pero se
muestra en ellos el sentido de placidez y comodidad. El
habitante de ciudad, el campesino: ellos fueron los que se

opusieron a la potencia española, y con esta potencia, que tuvo tan grandes conexiones en el mundo antiguo, que poseyó toda América, han competido los débiles holandeses y se han ganado su libertad. Asimismo, han conquistado al mar la existencia de su territorio. En el disfrute de esta placidez, adquirida mediante valentía y sentido piadoso, en este sentido es en el que muestran ese amor a los objetos más exteriores, más inmediatos. A nosotros, a las otras naciones, no se nos ocurriría derrochar en estos objetos los medios del arte. Ésta es la justificación de tomar tales objetos como dignos del tratamiento artístico. –

Otro punto es [el de la] destreza para captar un momento fugaz. En los soldados que se reúnen en la taberna, que juegan a las cartas, hay una sonrisa, [una] manifestación externa en los gestos, algo fugacísimo retenido por el pintor y expuesto de modo digno de admiración. Lo musical en los
286 colores lo estudiaron hasta lo más profundo. El | resplandor del oro, de los galones, sólo se percibe a distancia; así, lo trataron también de modo que el brillo no se observa de cerca. Diferenciaron nítidamente los matices de la ropa, si se trata de seda o lino. Fijaron estáticamente lo efímero. Es regocijante en todo caso [observar] la destreza, el talento observador del pintor.

La parte enteramente subjetiva del arte romántico comprende lo *humorístico*. No se trata ahí de ninguna obra objetiva, ninguna figura que produzca el poeta, sino que el sujeto sólo se muestra a sí mismo y el contenido puede ser de lo más indiferente. Un conocido humorista ha escrito un viaje alrededor de su habitación[228]. Se exhiben las ocurrencias del sujeto, su ingenio, sus sentimientos. Lo humorístico es una forma a la que se recurre fácilmente, ya que ahí el poeta no necesita ningún plan, ninguna exposición general, sino que momentáneamente se deja ir a sí mismo y ofrece sus chanzas. Nada sucede más fácilmente que el que lo humorístico devenga aburrido, banal. Cuando de este modo el sujeto se deja ir a sí mismo, con ello concluye el arte, el arte se deja al margen. Las obras humorísticas ya no pueden llamarse obras de arte. Si el contenido no tiene ninguna profundidad, entonces se trata únicamente de una retahíla de ocurrencias

(228) Cfr. *Meine Reise auf meinem Zimmer* (Arnim/Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*).

y sentimientos contingentes. – En lo humorístico, por tanto,
se acaba con el arte; se les confiere a los sujetos la peculiari-
dad del individuo sin ninguna objetividad interna. Esto es la
desintegración del arte, y está [condicionada] primordial-
mente por el hecho de que el arte romántico, en sí una cone-
287 xión frágil, | se desmorona.

Las tres formas de arte consideradas, la simbólica, la clásica y la romántica, son las formas principales. –

2. Parte especial

La primera parte tuvo por objeto a lo ideal en cuanto tal, en cuanto que éste permanecía como totalidad. La parte especial es la disolución de esa totalidad. Hasta aquí únicamente debía obtenerse lo bello en la forma, ahora tenemos que lo bello se desintegra en sí, que se disuelve en sus momentos y les confiere una subsistencia peculiar, de tal modo que éstos son tanto formas como momentos de lo bello. Lo bello se desarrolla en sus miembros, siendo éstos conjuntamente la cosecha única de lo bello. En general, ya en la introducción se ofrecía la subdivisión de la segunda parte, [aquí se tratan] las artes particulares, pero ha de especificarse más concretamente. Podemos proceder de dos modos en esta subdivisión. Es un problema antiguo cómo deban subdividirse las artes; el entendimiento externo tiene ante sí todas las artes, que no se muestran sino como indicadas, y en parte busca llevarlas bajo una representación general aunque abstracta, en parte determinar las singulares conforme a representaciones abstractas. – Pero el fundamento de la subdivisión no puede tomarse tan exteriormente, sino que debe radicar en el concepto mismo de la obra de arte. Puede ser entendido de dos modos:

Ya que la obra de arte es la manifestación de la idea, pueden tomarse los distintos modos y maneras de manifestación como fundamento de la subdivisión; la obra de arte es sensible, tiene un aspecto sensible, [es] para la intuición inmediata y también para la representación sensible. – La subdi-
288 visión puede basarse en ello, con lo que se realizaría | conforme al material en el que la obra de arte tiene su realidad externa. Según esto, la obra de arte es para distintos sentidos; ello implica que se excluyan los sentidos del olfato, del gusto y del tacto, pues no son teóricos sino únicamente prácticos. En efecto, el sentido está [o bien] en el modo de la intuición, de manera que en él el contenido, lo objetual, sigue siendo algo libre de nosotros, o bien, sin embargo, el sentido contiene ya algo práctico, esto es, se comporta activamente frente al objeto y comienza a destruirlo, a disolverlo. El sentido del gusto sólo puede reconocer el objeto mediante la destrucción del mismo, pues aquello que la lengua toca para degustarlo se disuelve en el acto. Asimismo, el aroma es la evaporación de los objetos (materia olorosa), de igual modo el sentido del tacto es meramente práctico, tiene que ver con el peso, con lo enteramente mecánico. Por contra, *vista* y *oído* son los dos sentidos teóricos; la relación de los mismos con la obra de arte no es una relación de apetito, [pues] la obra de arte no deviene anulada; es una relación

teórica, los objetos deben permanecer libres frente a nosotros. El sentido del oído no tiene que ver con los objetos como tales, sino con la vibración del objeto en sí mismo, puesto que el objeto vibra y al hacerlo produce un sonido, permaneciendo él tal como es. Respecto a estos sentidos teóricos, por tanto, es la obra de arte para la representación sensible. Conforme a ese aspecto sensible pueden subdividirse las obras de arte: pero al proceder según esta diferencia, pronto se observa que se cae en dificultades. –

La verdadera subdivisión ha de hacerse conforme a lo interno de la idea de la obra de arte como tal; y determinando la obra de arte de este modo, se mostrará a partir de ello el correspondiente modo sensible de la misma. Atendiendo a este respecto, el arte se particulariza esencialmente de la manera siguiente: el punto central, la totalidad enteramente simple, es lo ideal en general, el sujeto espiritual; pero
289 éste en su autonomía infinita debe, como sujeto, | tener primero frente a sí la naturaleza inorgánica. Esta naturaleza inorgánica no constituye la naturaleza inorgánica con la que el ideal se comporta prácticamente, sino con la que se comporta teóricamente. Este entorno, que sería efectivamente lo ideal, debería elevarse él mismo hasta el ideal.

Por eso, el primer arte es la arquitectura. El elemento sensible de la misma es ya un material sensible, tosco, para el que la forma es algo exterior y no algo autónomo en y para sí, sino algo recíprocamente externo. Esto son las determinaciones de simetría y armonía.

En el segundo arte aparece el ideal, el dios como tal, se trata de la escultura.

El tercero es lo subjetivo, la comunidad, lo anímico, el venir-a-sí, la particularización. Lo segundo es la exterioridad más plena, autónoma, tres dimensiones, una obra redonda.

En el lado subjetivo, allí donde domina la determinación de la interioridad, se contrae la exterioridad de las tres dimensiones, se encoge, pierde por lo menos una de ellas. La pintura es exposición sobre una superficie; lo espacial ya no tiene lugar en las tres dimensiones. Éste procede de la interioridad, subjetividad; a pesar de que [como] espacialidad es [más real], sucumbe contraída en la interioridad. La superfi-

cie es la determinación espacial; y luego interviene el color,
ya no lo visible en general sino lo visible que deviene inte-
rior; esto es, sin embargo, el oscurecimiento de lo visible. Y
el oscurecimiento unido a lo visible, a lo luminoso, es el *color*.
La obra escultórica es monocroma; aquí, del lado de la comu-
290 nidad, la luz está quebrada | u oscureciéndose. El objeto, el
tema, es entonces esta particularización de lo ideal en gene-
ral. En las obras de arte surge el objeto en su comunidad, [en]
multiplicidad humana.

La música constituye lo opuesto a la pintura. [Su material son] sonidos, la subjetividad enteramente abstracta para sí, subjetividad carente de contenido que sólo puede tener diferencias mediante relaciones cuantitativas. El sonido [es] algo carente de contenido, externo, de la subjetividad, que en su misma exterioridad permanece subjetivo, no accede a una subsistencia y desaparece inmediatamente.

Lo tercero es el arte del habla, la poesía en general, y éste
es el arte absoluto, verdadero. El elemento [de la poesía] es lo
infinito y rico del habla, donde puede representarse todo lo
que el espíritu ha concebido. El sonido es únicamente la
exteriorización abstracta, el habla es sonido con cumpli-
miento, con contenido; se lleva [un] contenido determinado
ante la representación, y conforme al modo del arte, pero no
para la intuición exterior, sensible. El arte del habla es el
habla de por sí, el *épos*, con su objetivo contenido objetual,
representación en la representación. Lo segundo es el habla
291 subjetiva, lírica, que | debido a su subjetividad puede combi-
narse con la música, pues [se trata] del habla con música y
gestos, que también continúa hasta la danza. Lo tercero es el
drama; ahí el arte ha regresado a sí, la obra de arte es produ-
cida por un sujeto y llevada a la representación también por
un hombre efectivamente real, siendo por tanto un hombre
la materia en la que la obra de arte se da a conocer. Éstas son
las formas artísticas determinadas.

En una subdivisión debe buscarse que todo esté en la misma línea. Para la representación, el contenido y la exposición, la poesía es precisamente el campo más rico, inconmensurable.

I. ARQUITECTURA

Ha de señalarse que, como hemos visto, todo lo bello está en las tres formas de lo simbólico, lo clásico y lo romántico. Cada arte particular es algo bello, y por esto lo bello [de la arquitectura] se halla en esas tres formas: arquitectura simbólica, [clásica] y romántica. En otras artes tal diferen-
292 cia destaca menos, pero tiene siempre su determinación. | En la poesía [es] esencial. En la escultura y la pintura estas diferencias no son de tanta importancia.

En segundo lugar podría apuntarse que todo arte tiene también un devenir conforme a su tipo y modo, un inicio, [una] plenitud, [y un] declive. El tipo y modo de la exposición corresponde más a la *manera*; en tanto algo general, se trata del *estilo*. En todo arte, incluso en su [primera] forma particular, el arte simbólico en general, se distinguen tres tipos de estilo: el estilo severo, el clásico y el agradable. [No queremos] extendernos demasiado en ello. En todas las artes se da esta diferencia. En la escultura, por ejemplo, las obras griegas muestran el estilo rudo, severo, en el que a la vez domina lo tradicional, lo no libre; el estilo clásico [es el] estilo perfecto, donde lo espiritual se libera de eso tradicional, eclesiástico, cotidiano. *Fidias* [en donde se halla contenido lo clásico], algo descubierto desde hace diez años. Así, los cuadros de Rafael [están] aproximadamente más bien en el estilo severo, rudo, [pues muestran] imperfección con respecto a la técnica, a los gestos. Luego [sigue] el auténtico
293 estilo clásico, | del que se pasa a lo agradable, que es variado, se dirige por todos los lados hacia afuera, quiere seducir conforme al aspecto particular; puede ser enteramente grandioso y clásico, pero en él se halla el principio de la decadencia del arte bello.

Así pues, la arquitectura, el arte de la construcción, [es nuestro objeto en primer lugar]. Ello le viene asignado en la posición del conjunto, en tanto el conjunto de lo bello artístico se ha articulado en sus órganos de manera que la arquitectura tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno del ideal individual. Esto es la arquitectura clásica. La romántica posee aún algo simbólico. Primeramente hemos captado el modo general: que se trata de un dar forma a lo inorgánico, sin ser esa forma

todavía la subjetividad como tal, pues ésta es el principio del ideal propiamente dicho, que se es él mismo, incluso exteriormente, forma existente. Ésta luego significa algo,
294 se refiere a | un otro; en la arquitectura clásica [yace] una referencia al dios, cuyo templo es lo circundante; el significado puede hallarse además en la forma misma, en cuyo caso se pasa a lo simbólico. Aquí también puede hablarse del inicio del arte en general.

¿Cuál [es] el primer arte? [Hay sobre ello] todo tipo de representaciones; en la pintura [sería] la silueta[229] y similares. Que los hombres tempranamente danzaban o cantaban de varia manera puede presuponerse atendiendo a la naturalidad psicológica; pero eso no es arte. Conforme al concepto, la arquitectura constituye el inicio propiamente dicho del arte. Lo primero es [el] dar forma a lo inorgánico. Esto ha de tomarse históricamente: la arquitectura simbólica es muy anterior a la escultura y la pintura. Pensemos primero en una casa, [donde] el espacio, [aún] sin medida, viene dividido por el individuo, lo convierte en su espacio, lo individualiza. Según ello no tenemos más que algo inorgánico y formas, [de modo] que esto represente algo, tenga significado; es [algo] intencional, algo hecho; a lo inorgánico
295 no se le ha dejado tal como es, | sino que ha sido determinado intencionadamente, de manera que signifique algo y sea algo espiritual.

Lo dicho abstractamente se confirma al recordar las bases de la arquitectura: si fue lo primero la construcción en madera o en piedra. Vitruvio pone como origen la cabaña, la choza. El colega Hirt, erudito experto en arte, parte del mismo punto de vista[230]; otros añaden que la construcción se modificó al pasar a la construcción en piedra. Una opinión opuesta, enunciada toscamente, es la de un bávaro, un monje: que la construcción en piedra habría sido la primera y que las formas que dependen de la piedra serían las formas fundamentales. Tal disputa sólo parece afectar a lo técnico, al material, pero están en conexión diversas formas a las que de entrada conduce el material; y [se trata de la cuestión más genérica] de si éstas son la base en general. Podemos dejar de lado tal diferencia como subordinada y

(229)
Cfr. Plinio, *Naturalis historia* Libro XXXV, 15.

(230)
Cfr. Alois Ludwig Hirt (1795-1839 *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (Berlin, 1809), así como *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten* (4 vol Berlín, 1821-1827). Sobre la descripción de los comienzos de la construcción en madera en Vitruv cfr. *De Architectura*, II, 1.

296 considerar estos momentos como | diferenciación determinada: lo que sobre todo importa al recinto, para que algo así pueda obtenerse, es que algo sólido por sí se escinda, se ahueque; o, del otro modo, que las paredes, lo circundante, se compacte y mediante el erguirse de las paredes nazca lo interno. Lo tercero es, sin embargo, que ninguno de los dos [modos anteriores] tenga lugar, que se construye sólidamente en general sin la forma o determinación del recinto. Esto tercero podemos llamarlo la arquitectura autónoma y, al haber en tal construcción un significado, esta arquitectura autónoma es simbólica; [a ella sigue en primer lugar] la [arquitectura] clásica, después [la] romántica. La arquitectura autónoma [es] también históricamente el primer arte. [Es] autónoma. En tanto que la arquitectura constituye un recinto sirve como vivienda, para la imagen divina, sólo tiene su significado en un otro. La pirámide está destinada a preservar momias; no es autónoma. Arquitectura autónoma [es aquélla] que tiene su fin en ella misma, por eso [es] simbólica. En esto se ha reparado demasiado poco; sólo
297 cuando esta [arquitectura simbólica] | se desmorona obtenemos la clásica.

[1. La arquitectura simbólica]

[La arquitectura simbólica es] lo primero que produjo necesidades de arte, una obra que se considera realizada por hombres, que debe tener un sentido para el espíritu, y que por ello establece una representación espiritual tan objetiva, que [hace] que los otros [hombres puedan] hablar, [dándoles] un lugar en donde unificarse. [Ser] punto de unificación para los hombres, ése puede haber sido más o menos el fin superior. [Añadamos] que, sin embargo, esta obra es también algo significativo por sí, aquello donde explícitamente se unifican, se reúnen en sí. Una obra de este tipo, de este modo de exposición, es sobre todo oriental. Puede recordarse al respecto una obra concreta, la Torre de Babel, y especialmente la descripción del templo de Bel por Heródoto[231].

(231)
Sobre la torre de Babel, cfr. *Génesis*, 11, 1-9; sobre la descripción del templo de Bel, cfr. Heródoto, *Historios*, I. 181,5, 183,1, 184,1; III. 158.

La arquitectura autónoma es simbólica, la escultura todavía no se ha separado de ella. Ejemplos, aplicación de determinaciones generales a las obras de arte particulares: recordamos una serie de productos que han de juzgarse conforme a estas determinaciones generales. [El] templo de Bel no es ningún templo, una morada que envuelve al dios, a su
298 imagen en estatua. Heródoto ofrece | [al respecto] información muy valiosa; tiene forma cuadrada, con dos estatuas a cada lado. En este santuario se halla una torre maciza, *pýrgos stereós*, [un] cubo con la altura y el grosor de un estadio; sobre él hay otro, y otro más hasta llegar a ocho; alrededor discurría una rampa, [un] camino con bancos; el último cubo es el templo, [que] no tiene imágenes; únicamente una mujer del lugar pasaba allí toda la noche.

Siete plantas son macizas, la más alta es el recinto, la estancia del invisible dios. Sobre su simbolismo [hay que decir lo siguiente]. Se trata de siete pisos; [éstas remiten a los] siete planetas, las siete notas musicales, las siete esferas celestes. En la Media había construcciones, ciudades, edificadas de este modo. [En] Ecbatana, por ejemplo, la ciudadela [se hallaba] en el centro, con siete murallas circulares alrededor que estaban habitadas; las almenas de estas murallas [eran] de distintos colores, en referencia a los siete astros, las siete esferas que rodean la ciudadela del sol, el centro[232]. [El] templo de Bel [es] asimismo un símbolo semejante. Junto a la sólida torre se encontraba un templo peculiar con la imagen de Zeus, [o] como lo llama Heródoto, de Bel, [del] dios del sol.

299 También en la India hay arquitecturas simbólicas, | donde la arquitectura expone lo divino y sólo más tarde pasa a ser un templo; la arquitectura simbólica es [aquí] lo originario y en parte lo único. [Ya] se ha mencionado que la *fuerza vital* de la naturaleza fue [aquí] objeto de veneración, por ejemplo [en la figura del] sol, pero mucho más aún la fuerza vital productiva, [la] viva eficacia procreadora de la naturaleza. La fuerza procreadora se representa bien como falo, o como lingam. En Egipto, a menudo se ha hallado en los templos un pequeño pabellón destinado al falo, que también se ha encontrado. Melampo[233] llevó el culto místico de Dioniso a Grecia, donde

(232)
Cfr. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, ed. cit., 1, 686 ss.

(233)
En la mitología griega, vidente y sacerdote curandero, hermano de Biante.

aparece igualmente una procesión en la que se porta al falo. En la India [se hallan] construcciones enormes, columnas completamente macizas – no son columnas estatuarias, [no] son escultura, sino arquitectura; estas columnas eran un fin en sí mismo, objeto de veneración. A esta representación pertenece la imagen del monte Meru; se representa como el remolino en el mar de leche, ese remolino expresa la concepción y alumbramiento del mundo. Sólo más tarde las mismas columnas fueron excavadas, insertándose en ellas imágenes de los dioses; en los griegos [hubo] también *Hermes*,
300 pequeños | templos portátiles en cuyo interior se encontraba una obra escultórica peculiar.

Las *columnas lingam* son esa forma de pagoda que no procede de la casa, sino que [poseen] una forma característica: anchas en la base, la cima en punta, por dentro huecas. [Ofrecen] espacio para imágenes divinas, el sacerdote y una parte de la comunidad. Heródoto atribuye tales columnas a Sesostris[234]. [Aquí hay que distinguir] dos cosas: las columnas lingam propiamente dichas, y en segundo lugar otras que [parecen] haber sido una imitación del órgano sexual femenino. Lingam y yoni son los objetos de adoración más generales, y las columnas que los representan [se hallan] en Asia Menor y en Siria. Sabemos con seguridad que eran imágenes simbólicas. Pero Heródoto dice en sentido totalmente griego que la imitación de lo masculino habría sido representación de la valentía, y la de lo femenino una burla de los pueblos sometidos, de su cobardía[235]. [Es] algo completamente griego no haberse limitado a la representación de la naturaleza, sino, en determinación ética, aplicar lo natural a la cobardía y la valentía. –

A tales construcciones pertenece muchas obras de lo egip-
301 cios: [por ejemplo] los *obeliscos*. Ahí, por así decirlo, | se esculpen en piedra los rayos del sol y, dice Plinio, [se inscriben en ella] letras, jeroglíficos[236]. Los *Memnones* [son] lo mismo, tal como [aparece] en Osimandia[237], [Memnón es el] hijo de la aurora; los egipcios y los etíopes le ofrecían sacrificios al aparecer los primeros rayos del sol, lo que al mismo tiempo hacía que de la imagen resonara una voz que saludaba a sus adoradores. Con esto conecta la representación de [la]

(234)
Cfr. Heródoto, *Historias*, II, 102, 3-5; 106,1.

(235)
Cfr. Heródoto, *Historias*, II, 102,3-5

(236)
Cfr. Plinio, *Naturalis historia*, Libro XXXI-XXXVII. Seguramente la fuente de Hegel no sea el propio Plinio, sino Creuzer: cfr. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, ed. cit. 1, 469.

(237)
Hegel remite presumiblemente a Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, ed. cit. 1, 452.

biblioteca de Osimandia. Son colosos descomunales, [que se han encontrado] derruidos y erguidos solitariamente; pero también se han hallado series de ellos adosados al templo.

Hay que apuntar, además, que al reunir tales símbolos, pagodas, columnas, obeliscos, Memnones, elefantes o figuras divinas por sí (no encerrados en un recinto, [pues] todavía son arquitectura), surgió sin embargo la necesidad de rodearlo todo, de hacer recintos cerrados. Esto puede llamarse templo, pero no se trata de [un templo] en nuestro sentido, sino únicamente muros circundantes, sin techo. En tales recintos todavía se levantan [en] la India las
302 pagodas, y a su lado elefantes colosales, toros, | altares y vasijas para la purificación. Los templos devienen así algo que forma un recinto, pero que al principio es todavía un mero muro circundante.

Sobre todo ha de señalarse que también lo que corresponde a la escultura más precisamente, las esfinges, fueron dispuestas de tal modo que su yuxtaposición corresponde a la arquitectura. Se han hallado cientos de esfinges; una esfinge es una obra escultórica, pero dos filas de ellas son [una] ordenación arquitectónica. En filas o empleados exteriormente en templos a modo de columnas aparecen también Mmenones. Tales filas de esfinges forman parte de un templo egipcio, en parte en grandes dimensiones: filas de 50 y más de un lado, que deben sorprender, también por lo colosal, en relación a lo cuantitativo. Cada esfinge [es] de 20 o 30 pies de alta, con la pata del león de la altura de un hombre.

Se ha desenterrado una esfinge (que en parte es femenina, en parte masculina) de 65 pies de alto y una pata de 57 pies de largo; la zarpa [es] de ocho pies de alto. A tales filas sigue un pórtico, *pýlōma*, un muro defensivo algo más ancho en la parte inferior que en la superior. También las entradas son más anchas en la parte inferior que en la superior; estos muros son paredes suntuosas [cubiertas] sobre todo con
303 trabajos escultóricos y jeroglíficos, | [aunque también con] bajorrelieves, y en ellos se apoyan Memnones, de manera que pertenecen a la obra arquitectónica sin ser lo principal. Estos muros no sostienen en realidad nada, sino que están ahí por mor de ellos mismos y, adornados con densos jero-

glíficos bellamente cincelados, hacen la función de libros. A lo lejos [se extienden] patios, columnatas, bosques de columnas, cubiertos, pero no como vivienda, sin bóvedas de piedras, formando espacios donde uno se protegía del sol. También entre largas paredes con jeroglíficos, completamente al final [se alcanza] el recinto propiamente dicho, un nicho, *sēkós*, donde se halla una imagen, un falo. Este nicho es en conjunto desproporcionadamente pequeño, no destinado a servir para una comunidad. Así y todo, muy frecuentemente estos templos son monolitos, tallados de una única piedra.

En este modo arquitectónico enteramente libre, donde aquello que corresponde a la escultura está sometido a una arquitectura, [lo] principal es lo simbólico, lo significativo.
304 | Los jeroglíficos en frescos [parecen] tela estampada. El número de Memnones, [de] esfinges, de columnas, de peldaños en las escaleras, todo lo cuantitativo tiene un significado particular; [simboliza] especialmente los doce signos del zodíaco, [los] doce meses y [los] siete planetas, los 360 días del año, los cinco días intercalares, el curso lunar, los grandes períodos del curso lunar. Todas estas magnitudes están entrelazadas en la suma de [esos] objetos. También los corredores, sobre todo, formaban una maraña que poseía un significado. [Un] laberinto, [por ejemplo, es un] problema de enigmas, pero no esa puerilidad de que sea difícil encontrar la salida, sino [el hecho de que los corredores y curvas] deben representar el curso de los cuerpos celestes. Los egipcios fueron el pueblo simbólico-arquitectónico; [el arte se originó por] las gestas [de sus reyes] durante muchos miles de años. Otra parte de lo que construyeron tenía relación con [la] agricultura. Los canales o el lago Moeris son obras arquitectónicas con el fin de la utilidad. Sesostris atravesó Egipto con canales de tal modo que no eran necesarios los caballos. Estas obras son tan grandiosas que los
305 franceses han sentido [por ellas] la mayor admiración, | [y] todo lo griego, por contra, [les] pareció trivial. Mayor estupor causó la arquitectura subterránea, tanto de egipcios como indos; lo que se encuentra de grande y magnífico sobre la tierra no puede compararse con lo que se encuentra

bajo ella. Al respecto, [se buscaba aquí,] además del recinto envolvente, el poner en seguridad las provisiones; estas excavaciones tienen igualmente secciones, columnatas, jeroglíficos, esfinges, Memnones, elefantes, colosales imágenes divinas. [En Salsette,] frente a Bombay, y en Ellora se encuentran obras estupendas.

Los auténticos laberintos poseen carácter simbólico propiamente dicho, incluso en su ordenación. [El] laberinto en Creta, las cuevas de Mitra, construcciones subterráneas, llegan a la época romana, donde se representa simbólicamente el curso de las estrellas. Se suman a esto las arquitecturas que son *moradas para los muertos*. De siempre los pueblos han dado importancia a las tumbas, han [levantado]
306 túmulos o prolijas construcciones. A los escitas, | esas naciones sencillas, les dice Darío Histaspida que no abandonen el campo, sino que entablen batalla con él; replicaron que [sólo] si él quisiera llegar hasta las tumbas de sus antepasados lucharían entonces con él[238].

Así, los monumentos funerarios de los reyes en Egipto son obras superiores a todo en belleza y tamaño; el más grande ha sido descubierto por *Belzoni*[239]. En la construcción de estas tumbas se halla el paso de la arquitectura simbólica a la arquitectura propiamente dicha. Tienen el fin de conservar la envoltura de los reyes difuntos, ser un recinto del cadáver. Esto supone la separación de lo arquitectónico respecto a la escultura. En la arquitectura simbólica están ambos unidos. Al devenir la arquitectura libre para sí, se rebaja a medio que constituye un recinto, y la forma pasa a ser exterior en sí misma, una forma abstracta, no lo espiritual. Con ello aparecen las determinaciones propias del entendimiento como forma, en particular la línea recta, lo
307 rectangular, el círculo. Tales | formas corresponden a lo inorgánico y surgen en esta arquitectura como regularida*des abstractas. El recinto puede ser de dos maneras,* o mediante muros o con suelo y techo. El primero ya ha sido mencionado; el templo de Diana en Éfeso también estaba abierto por la parte superior. Puede darse el predominio de uno u otro tipo de recinto. Si ha de proteger frente a lo externo, entonces predominan los circundantes; si es el

(238)
Cfr. Heródoto, *Historias*, IV, 127.

(239)
Cfr. Giovanni Battista Murray Belzoni (1778-1822), *Norrotive of the operotions on recent discoveries within the pyromids, temples, ond excovotions, in Egypt on Nubio.* [...]. Dos vols. Londres, 1820-1821.

techado superior lo dominante surge entonces la necesidad de la sustentación, siendo superfluos los muros.

En la sustentación actúa la gravedad, y no es necesario sostener la masa en todos sus puntos singulares, sino únicamente atendiendo a la dirección del centro de gravedad. Nace de este modo la *columna*, y conforme a su determinación pertenece esencialmente a la arquitectura. La [determinación de las] columnas como necesidad de sustentación, [por tanto] según su finalidad, constituye lo bello; y radica en ello que para alcanzar semejante necesidad no se emplee más que lo imprescindible. Hay que señalar que las colum-
308 nas | pueden tener dos puntos de partida, lo simbólico o la mera necesidad de sustentación. Las vigas, que son sostenidas, necesitan de adorno, y la necesidad alcanza lo bello, por un lado, a través de la estricta regularidad, por el otro a través de formas que aluden a lo orgánico. También puede hallarse el comienzo en lo orgánico, pero no se asume conforme a su figura inmediata, sino que de lo orgánico progresa hasta algo propio del entendimiento. En la arquitectura simbólica se usaban Memnones y se empleaban de tal manera que correspondían al fin, haciendo de columnas. La formación natural más próxima a la sustentanción es el árbol, el tronco. En principio se presenta esta forma para las columnas, en tanto que proviene de lo simbólico de la forma natural.

En la arquitectura egipcia se observa una gran cantidad de tipos de columnas, aunque no debe hablarse de órdenes sino únicamente de distintas configuraciones. En la obra de
309 Denon, donde ha reunido los distintos tipos | de columnas egipcias, [se expone] el nacimiento de las mismas a partir de la planta[240]. La base de la columna se origina en el bulbo; especialmente la planta de loto fue objeto de imitación. La forma de la planta, lo orgánico de la misma, se distorsiana en lo intelectivo, y se acerca a la forma de lo rectilíneo y del círculo. Los arabescos que aparecen en la pintura son adornos de plantas a los que se les da una forma regular. Cuando el arte ha devenido más libre en su determinación, los arabescos se utilizan como ornamentos arquitectónicos y se rebajan a ello, no siendo ya formas naturales. Han sido

(240)
Cfr. Barón Dominique Vivant Den[...] (1747-1825), *Voyage dans la bas[...] et la haute Égypte pendant les campagnes du général Bonapart[...]* París, 1802.

injustamente reprobados, pues están conformados de acuerdo al principio arquitectónico[241].

Algo similar encontramos en la arquitectura gótica, y la forma floral y lo arboriforme también yacen aquí como fundamento; sin embargo, no [se dejan] a su naturalidad, sino como contrafigura de la regularidad inorgánica. En este caso la forma abstracta procede de lo orgánico. Pero también
310 puede suceder a la inversa, que se comience | por el simple poste, por lo necesario, y se configure éste a lo opuesto, de manera que venga determinado para el fin de la belleza. – El poste es el primer elemento de la arquitectura, las formas de construcción en piedra lo imitan. Pero no se debe intentar colocar un principio u otro como el exclusivo: el orden bello procede de ambos, de la construcción en piedra y de la construcción en madera; en lo simbólico yace como fundamento sobre todo la forma natural.

[2.] La arquitectura propiamente dicha o clásica

[La arquitectura propiamente dicha o clásica] se diferencia esencialmente de la simbólica; es abstracta y sirve esencialmente a *un* fin, ya no a sí misma. La forma es exterior, su combinación es mecánica. Las proporciones están determinadas según el número y el tamaño, y la belleza se da predominantemente en la estricta regularidad, y en un matiz que quizá pueda llamarse la música de las proporciones. La arquitectura propiamente dicha tiene como fundamento la determinación de la casa. La obra arquitectónica principal es
311 el templo, | la arquitectura religiosa. – Pabellones, columnatas, puentes, entradas, gimnasios, etc. son formas particulares para un fin determinado. Pero la construcción principal es el templo. En los griegos es éste, y los pabellones, sobre todo como algo público, los que [forman junto a los templos] la obra principal. Las viviendas griegas, por contra, eran de poca importancia; los romanos emplearon más lujo en sus viviendas privadas.

En la arquitectura clásica, la base se encuentra en la construcción en madera. La piedra posee de suyo un algo informe que en su determinación propia no tiene conformidad a fin en relación con el arte de la construcción; el árbol, sin embargo, corresponde al punto a la determinación del poste. En la arquitectura griega, la columna juega un papel destacado, y ambas determinaciones, la casa [como recinto] y la sustentación mediante columnas [como techumbre],

(241)
Hegel comparte esta posición con Goethe (cfr. *Von Arabesken*, 1789 y Karl Philipp Moritz (1757-1793) (cfr. *Vorbegriffe zu einer Theorie Ornamente*. Berlín, 1793, pp. 25-28*)*. El arabesco fue radicalmente rechazado por Friedrich Bouterwe (1766-1828) (cfr. *Ästhetik*. Leipzig 1806, p. 216 ss.) y Friedrich Wilhe Basilius von Ramdohr (1757-1822 (cfr. *Cospor David Friedrich: Bekenntnisse*. Ausgewählt und hr von Kurt Karl Eberlein. Leipzig, 1924, p. 354).

son distintas [en la arquitectura griega]. En el gótico, la casa es el único tipo fundamental, en lo griego aparecen ambas cosas, tanto unidas como cada una por sí.

Surge aquí una particularidad contra la que de siempre se han hecho objeciones. Cuando se levantan los postes y aparece la necesidad del recinto, se rellenan los espacios intermedios, y surgen las semicolumnas, que parecen superfluas, pues la pared aguanta sola; [por eso] las semicolumnas
312 aparecen como algo de mal gusto. [Aquí], la | [semi]columna no debe ser esencialmente algo aislado, contradiciendo así su determinación [como columna]. Se ha mostrado que las semicolumnas son de épocas muy antiguas. Las pilastras o, por así decirlo, columnas aplanadas, son distintas de esto; se piensa que habrían imitado la sombra de las columnas restantes. La columna es el puro [elemento] abstracto para el soporte, el muro realiza ambas cosas, sustentación y recinto. [Ahora bien], si en la arquitectura clásica la columna es [lo] principal, entonces ha de hablarse de lo que esto implica.

La casa misma forma proporciones simples, y los adornos en ella conectan con los adornos de columnas y columnatas. Hay también columnas que permanecen singulares y libres para sí, como por ejemplo la Columna de Trajano. Ya que las columnas deben sustentar, les resultan pertinentes muchas más cosas. Lo que ellas sostienen son las vigas. La viga maestra es el arquitrabe. Sobre éste se apoya la armazón, según la serie de columnas en dirección vertical; y las cabezas de las vigas sobresalen, o puede también quitársele la punta a las cabezas de las vigas y rellenar los espacios intermedios, con lo que surge el friso. A continuación sigue la cornisa principal, sobre la que se coloca la base para el techo. Ahora bien, eso depende todavía de diversas modifi-
313 caciones: las relaciones de las partes entre sí, el | uso de los espacios intermedios, etc.

En principio, la columna se diferencia del poste por su aislamiento, y por el hecho de tener basa y capitel. Cabe preguntarse si esto es algo más que mero adorno exterior. Podría decirse que, al alzarse sobre la tierra, requiere entre otras cosas [una] basa. Hay órdenes llamados *opus rusticum*,

las columnas romanas o toscanas (a las que habrían imitado las columnas romanas), que no tenían basa sino que se levantaban inmediatamente sobre la tierra y daban la impresión de estar hundidas en ella. La determinación de la basa y el capitel es indicar dónde empieza y dónde termina la columna; por eso no son ninguna contingencia. El poste es contingente, pero la columna en cuanto obra humana debe mostrar inicio y final. La reflexión sobre ello, por así decirlo, está expuesta en la basa y el capitel. Si se toma la columna de la forma de las plantas, entonces es como si se presentaran la raíz y la corola. El fuste de la columna debe ser sencillo, tener un abultamiento en el medio pero ninguna línea recta. A menudo en el fuste se colocan adornos; aparece festoneado con guirnaldas, o se retuercen los fustes de las columnas (como en la arquitectura bizantina). Los adornos parecen superfluos y no denotan buen gusto, pues
314 éste | une con lo bello al mismo tiempo lo conforme a fin. Aparecen también columnas con aros o acanaladas, sea todo el fuste, o bien, como en los dóricos, dos tercios del mismo. La columna dórica debía tener 20 estrías, la jónica 24. Al hacer que la mirada se enfrente a [esas] diferencias, la columna acanalada parece más robusta de lo que es.

En la época moderna parece preferirse la columna sencilla. En la arquitectura clásica las determinaciones fundamentales son muy simples, y la multiplicidad de lo simbólico concluye con la determinidad del fin. Las columnas como soporte vienen yuxtapuestas, son de naturaleza asociativa, y por eso aparecen esencialmente en series. Lo principal es la eurritmia, la proporción de la altura con la basa y de la distancia entre ellas. Si las columnas son robustas, entonces su separación se hace proporcionalmente más pequeña, aproximadamente un diámetro y medio de la columna, en otros órdenes alrededor de dos diámetros. Produce una mala impresión el que columnas altas y esbeltas estén próximas
14a[242] entre sí. En las series de columnas constituye | una determinación capital el que la anchura [de la serie] sea mayor que su altura. En los bien conocidos órdenes diversos [tenemos] algo más bien tradicional, positivo. Los que [han] llegado hasta nosotros a través de los griegos se recomiendan por su

(242) Esta página no está numerada en el manuscrito.

conformidad a fin y su belleza. Ahora bien, ya que aquí no parece haber ningún límite inmanente y necesario, puede
4a uno empeñarse en encontrar otros órdenes, pero ninguno igualará a los griegos. La base la constituyen *tres* órdenes principales[243]: el etrusco o toscano pertenece a una antigüedad más arcaica; posteriormente han sido imitados, y puede probarse con seguridad que no [se ha conservado] ningún original de la antigüedad.

La *columna dórica* [se] muestra como la más antigua [conservada]. La cornisa delata formas de su origen en la construcción en madera; capitel y basa son simples, alrededor de aquél se forman molduras redondas. La proporción del grosor con la altura no se diferencia tanto como en los otros órdenes. Se calcula [que es] seis diámetros sobre la altura. Pero también se han encontrado algunas cuya altura
315 sólo abarcaba | cuatro diámetros, como en las ruinas del antiguo templo de Paestum; en aquel tiempo todavía no se aventuraba la construcción libre y esbelta. En el tipo de construcción dórico, las cabezas de las vigas todavía sobresalen del arquitrabe; están seccionadas y se llaman triglifos; el espacio entre ellos es cuadrado, habitualmente adornado con bajorrelieves. En la arquitectura dórica, la distancia de las columnas tiene como fin la firmeza, es de 1½ a dos diámetros.

La *columna jónica* es más libre, más esbelta y elegante que la anterior, más alta en proporción al diámetro, generalmente de ocho diámetros de altura. El templo de Diana en Éfeso, construido por Ciro, es de estilo jónico. Dada la mayor distancia entre ellas, las columnas parecen todavía más esbeltas. El capitel de la columna jónica tiene adheridas volutas helicoidales. El friso jónico tiene cubiertas las cabezas de vigas, es liso y habitualmente provisto de inscripciones. El hecho de que falten los triglifos es algo tradicional y más contingente.

316 | La *columna corintia* es la más esbelta y la que mayor riqueza y esplendor alcanza. La altura es de ocho diámetros, incluso de nueve, el capitel y sus adornos contribuyen a la esbeltez. En estas columnas, las volutas helicoidales se hallan únicamente en las cuatro esquinas e incorporan hojas de acanto; a menudo, la armadura [del tejado] es dentada.

(243) Cfr. Vitruvio, *De Architectura*, IV.

[3.] La arquitectura romántica

Pertenece a ésta la arquitectura gótica, que ha recibido su nombre de un modo enteramente contingente[244]. Es la arquitectura propiamente germánica, propiamente cristiana. Entre la [arquitectura] griega, romana, y la gótica hay aún muchos niveles intermedios. En la primera, la griega, no aparecen las bóvedas, cosa que respecto a la arquitectura supone una particularidad muy importante. Es interesante [el hecho de que] pueden encontrarse bóvedas ya en antiguas construcciones de la India. En la arquitectura romana las bóvedas, la rotonda, fueron ya principios determinados, e híbridos de arquitectura griega y romana se han mantenido
317 largo tiempo, hallándose | todavía muchas construcciones con ese estilo mixto, que también ha sido llamado bizantino. Pero desde que la arquitectura cristiana devino ideal, recibió la forma peculiar que falsamente se ha llamado gótica. Y es también falso hacerla derivar de la árabe, pues las obras árabes, de las que se encuentran todavía muchas en el sur de España, son pobres; [ahí] predomina la forma de herradura.

La arquitectura gótica es la peculiarmente cristiana; tiene como fundamento la casa enteramente cerrada. En la cristiandad, el espíritu del hombre se recluye en sí mismo; al recoger su ánimo para la devoción, se aleja del mundo exterior. Así, la iglesia gótica es enteramente cerrada, debe congregar a la comunidad cristiana en *un* punto. Por eso desaparecen los pórticos abiertos que encontrábamos en los templos griegos; se trata de una clausura espacial. La impresión de un edificio gótico es la de calma sagrada, de olvido de la naturaleza exterior, de grandeza y sublimidad. El recinto
318 entero se hace por y para el hombre. La externa | luz del día es mantenida a distancia y se encienden cirios, el hombre está completamente consigo, y lo que aún necesita exterior es otra cosa, algo puesto por él. Columnas y columnatas son trasladadas [al] interior; la columna mantiene aquí un carácter completamente distinto al de la arquitectura clásica, ahora expresa la aspiración a lo inconmensurable y ha perdido el carácter de la sustentación.

(244)
El término «gótico» fue acuñado por Vasari (1522-1574).

En la arquitectura clásica, el ángulo recto bajo el que se colocan las vigas sobre las columnas designa la sustentación, pero la arquitectura gótica carece de ese ángulo recto. Las columnas se unen en la parte superior, surgiendo así el arco ojival, y ello le da su carácter determinado a la construcción en la arquitectura gótica. La columna excede en su altura toda proporción con su grosor; se asemeja a un haz de varas que ascienden unidas. Cada adorno entraña el carácter de elevación; la vista no puede captar en su observación todo al mismo tiempo y, sin embargo, es forzada a verlo todo, no se sacia. Las
319 formas de las ventanas vienen también | repetidas en otras partes del edificio; pero las formas son de tal manera que no se las puede contemplar de una vez; el desasosiego se apodera del observador. El arco ojival ofrece también las formas tanto para las puertas como para las ventanas.

La columna, que aparece en la forma de varas unidas, tiene como destino el dispersarse de nuevo en partes singulares. La columna gótica se aproxima al árbol, y ya que no tiene el carácter exclusivo de la sustentación, se acerca [a ello] y enlaza en sí lo simbólico. A semejanza de las ramas, las partes de las columnas se dispersan en la parte superior y, como el árbol con su copa, forman una bóveda. Así, toda la construcción corresponde a la interioridad del pensamiento, de la meditación, que aquí debe hallar su lugar. El espacio cerrado por las columnas se llama la nave de la iglesia, y cuantas más series de columnas se den, tantas más naves surgen, subdivididas en naves principales y accesorias. La gran catedral de Amberes, por ejemplo, tiene siete naves.

En tales iglesias domina incesantemente una vida grande y movida, teniendo lugar al mismo tiempo más de un acto religioso; la iglesia es, por así decirlo, el lugar para un gran
320 pueblo, | el sitio de lo interior y eterno. Por eso lo gótico siempre tiende a lo inmenso, por eso es necesaria una subdivisión del espacio para los diversos fines. Con frecuencia, el coro se eleva hasta llegar a la bóveda superior, dándose aquí, por así decir, lo más sublime. Todas las construcciones del exterior se determinan a partir de lo interno. Las puertas están construidas de tal manera que la parte exterior es más alta que la de dentro, la cual disminuye y se hace más profunda. Esta

construcción de la entrada alude al sumirse del hombre en sí mismo. Al lado de ventanas y columnas aparecen rosetones practicados como adornos, que corresponden a los adornos en el interior. Todo lo exterior tiene su final, y esa referencia es aplicable también aquí. El edificio termina por todos los lados en tales extremos, y [es] un impulso hacia lo alto.

Así, en la arquitectura gótica se halla por un lado la alusión a lo sublime, por el otro el esmero en el desarrollo de lo nimio; éste es en conjunto su carácter principal. Se trata de una conformidad a fin para el ánimo y el sentimiento; se [aspira a] lo sublime y a la inmersión del sujeto en sí mismo.
321 Los espacios son amplios y sombríos, aislados | de la naturaleza e incluso de la luz del día. Las ventanas oscurecidas, pintadas, son asimismo algo peculiar de lo gótico; interrumpen la luz del día y además representan en ellas historias estimulantes y edificantes. Las iglesias góticas aparecen al punto como inadecuadas a nuestras ventanas habituales.

Otros tipos de arquitectura corresponden más a la necesidad o a la seguridad. La belleza aparece en ellos más bien como un adorno; el fin determinado de las obras es ajeno a lo bello como tal. Aquí viene al caso la jardinería, que sólo en parte está unida a la arquitectura.

II. Escultura

Ésta constituye sobre todo el centro del arte clásico. Si quiere entenderse el arte griego en sus poemas, discursos o dramas, si quiere entenderse a los filósofos griegos, entonces es conveniente partir de la concepción de sus imágenes escultóricas, en cuyas maravillas se encuentra incluido todo eso. Según su determinación, la escultura tiene por contenido el ideal mismo; el dios ha de ser expuesto de un modo sensible, exterior, y éste debe estar enteramente determinado y replegado en lo interno, en lo espiritual. Pero
322 el espíritu no puede representarse en ninguna otra | figura que en la humana, la única en la que el espíritu está presente de modo exterior. Ello supone, pues, imitación de la naturaleza, pues ésta misma ha tomado contingentemente la figura humana como vivienda para lo espiritual.

La escultura ha de exponer al dios para sí mismo en su objetividad sin la movilidad de la acción determinada, sino

como abismado en sí, en su simple calma y sublimidad. Esta calma autónoma, la clausura del dios en sí, es la determinación esencial de las obras escultóricas. Actos, acciones y sentimientos están proscritos de ella, así como también todo lo no perteneciente a lo bello, todas las pasiones, la cólera, la arrogancia, la ira. La divinidad debe aparecer en su pureza para sí. La escultura realiza su exposición en las tres dimensiones del espacio, y sólo en el bajorrelieve pasa a la superficie. La superficie, sobre la que se expone la pintura, es una negación del espacio, de lo exterior, y corresponde ya a lo subjetivo. En la escultura no se da tal subjetividad, sino la objetividad en su forma absoluta; deja libre curso a lo espacial. Precisamente este abismarse en sí sin intereses | ni fines determinados, este abismarse objetivo está enlazado con la totalidad de la exterioridad espacial. La excelsa, puramente abismada en sí divinidad inmóvil, sólo se da en el modo de la escultura. Para la exposición en la exterioridad, el arte se limita meramente a las formas espaciales, a lo que pertenece a la figura como tal. Para la manifestación de la exposición sirven los colores [en la pintura], por así decirlo lo material frente a la forma pura de lo espacial. La materialidad [de la escultura] es enteramente abstracta, para ejecutar la exposición dispone sólo de determinaciones de espacialidad. La escultura se atiene únicamente a la forma, a lo material físico, y excluye completamente los colores; en conjunto es por eso por lo que la imagen escultórica es monocroma, y constituye ésta una determinación fundamental. –

También la escultura ha tenido sus inicios y progresos. Las diferencias entre escultura simbólica, clásica y romántica son menos esenciales, pues ella pertenece principalmente al arte clásico. Ya esto muestra en su avance las huellas del comienzo. Lo religioso de los distintos pueblos tiene algo más o menos positivo, y con ello tiene que ver esencialmente el arte. Las antiguas imágenes escultóricas eran de madera y estaban pintadas, a imitación de la figura humana. Tales figuras procedentes de Egipto [han sido coleccionadas] por el General Minutoli. También hay tradiciones sobre ídolos griegos similares. En nuestra época, estos objetos todavía se

4 hallan a menudo en las iglesias católicas. De | esos inicios, que tienen su origen en la religión, se han conservado huellas incluso en el arte más perfecto. Frente a la monocromía de las imágenes escultóricas podrían mencionarse excelentes obras antiguas producidas en Grecia. Por ejemplo, las imágenes de Júpiter y Juno, de 30 a 40 metros de altura y realizadas en marfil y oro. Respecto a lo técnico, supone una dificultad fundamental representarse cómo sería posible formar a partir de tales masas estatuas tan enormes. Se comprende fácilmente que debieron estar compuestas de muchas partes pequeñas unidas y que su interior quizá fuese
2 una masa distinta. Marfil y oro tienen muchas analogías entre sí en ductilidad y color; esas masas tampoco tienen el color natural del cuerpo humano. Por eso las figuras de cera parecen siempre tan muertas, porque se les intenta dar los colores humanos. –

Otra determinación necesaria para la imagen escultórica es que se representaba sin ojos. Poseemos cabezas antiguas en las que se observa que en el globo ocular se hallaba una piedra preciosa; también se [conocen] tradiciones
25 sobre ello. | Por un lado esto no son más que excepciones singulares, por otro pertenece al impulso de un pueblo para adornar a su dios del modo más exquisito, y es posible que haya sucedido por mor de lo suntuoso, pero, de no ser así, el ojo es ajeno a la figura escultórica. Puede afirmarse que debe dolerle al escultor dejar de lado la parte viva del hombre, pues en la mirada radica el alma, en ella se concentra el espíritu. El ojo esencialmente mira, y se le manifiesta la multiplicidad del mundo. Si aparece rígido, entonces se observa que está enfermo o que se encuentra en un estado no natural. Asimismo, el ojo señala a lo interno, y a su través se ve en el alma del individuo. Pero la figura escultórica expresa esencialmente lo que se dirige hacia dentro, no lo que va hacia fuera, no lo que se ocupa de la multiplicidad. Lo divino en su tranquila grandeza no mira hacia fuera. Tampoco se quiere mirar dentro de la figura escultórica, pues ya es enteramente lo que debe ser, ya está completamente derramada en su existencia. Éste es el gran sentido según el cual las imágenes escultóricas fueron hechas sin

ojos; la pupila encontrada en estatuas no es más que [una] alusión.

El objeto de la escultura es el arte elevado, ideal, y por ello totalmente abstracto. Sin embargo, sus obras de arte no sólo existieron meramente en este modo abstracto. Toda la imagen se capta de una vez, pero esto le ofrece al observador, por
326 así decirlo, demasiado | poca ocupación. El hombre dinámico quiere estar múltiplemente ocupado, la estatua para sí le es demasiado simple, y de esta manera la figura escultórica en general no se da en ese modo abstracto. Para crear multiplicidad exterior debe tenerse en cuenta el material. Las famosas obras de Fidias, el Zeus olímpico, Palas Atenea, eran de ricos materiales, [y esos dioses estaban] sentados en costosos sitiales con adornos arquitectónicos. Así, en las antiguas obras escultóricas había que considerar primero la estatua misma y acto seguido su entorno, los bajorrelieves. Sin embargo, sólo hemos de ocuparnos de la obra escultórica abstracta. Únicamente las formas de lo espacial pueden ser objeto de nuestra consideración, particularmente el cuerpo humano, [consideraremos] mediante qué partes del mismo y en qué medida se expresa lo ideal [en él].

[1. La vestimenta]

En primer lugar, [trataremos] de *la vestimenta*. [Una] figura humana sin algo que la cubra está desnuda. Puede llegarse fácilmente a la idea de que lo completamente desnudo sería lo más excelente para la exposición y el ropaje sólo algo desventajoso para la misma. También se escuchan quejas por el hecho de que los griegos habrían expuesto el desnudo demasiado a menudo. De las estatuas femeninas que han llegado hasta nosotros, por diez vestidas sólo aparece *una* desnuda; Zeus, Juno,
327 Palas | se representan siempre vestidos, de modo que ciertamente también entre los griegos parecería indecoroso lo contrario. Los divinos efebos, los sátiros, faunos, las bacantes, se representan desnudos. Pero esto no habla contra el fino sentimiento de los griegos; pues si preguntamos a través de qué par-

tes del cuerpo humano debe exponerse el espíritu, es palmario que mediante el rostro y, acaso, el movimiento de la mano. Los otros miembros expresan lo espiritual únicamente a través de su posición y [su] relación entre sí. Lo que llamamos el desnudo, no se refiere al rostro. Las partes restantes son superfluas para la exposición y no sufren por el ropaje, pertenecen esencialmente a lo animal, a lo vital y necesario, y por eso en ellas no se da la expresión de lo espiritual. Estos miembros son también algo bello, pero algo bello sensiblemente y por lo tanto no están hechos para la expresión del espíritu. Por eso la decencia exige cubrir tales miembros mediante el ropaje, como aquellas partes de las cuales el hombre, en tanto ser espiritual, por así decirlo ha de avergonzarse, ya que lo inmediatamente vital como tal se expresa en ellas. Lo único que el hombre no oculta es aquello que expresa la libre espiritualidad.

Ahora bien, si los griegos han conformado estatuas desnudas, en ello subsistía como fundamento un fin particular.
328 Debía | destacarse o la fortaleza o la agilidad o el desarrollo de los músculos, y en ese caso se representaría de este modo a Hércules, a Jasón o a los vencedores olímpicos. O bien, lo principal debía ser lo inmediatamente sensible, eligiendo entonces para ello a Baco, a sátiros o bacantes, arrojados al frenesí de la danza. (Las otras figuras danzantes están vestidas y expuestas con toda decencia). Así, encontramos desnudos a los niños, pues en ellos el fenómeno de lo corporal todavía es algo ingenuo.

Con el *tipo de vestimenta*, de entrada se nos plantea la oposición entre el ropaje antiguo y el moderno. Cuál merece preferencia [está ya] implicado en lo dicho: la ropa debe estar dispuesta de manera que no se pierda la expresión y [la] posición y dirección de los miembros. Pero esto únicamente se consigue a través del ropaje antiguo. Sin duda también aquí depende de la habilidad del artista que el ordenamiento del mismo sea adecuado al conjunto. Incluso el material del ropaje debe aparecer en su libertad y peculiaridad; esto sucede cuando el ropaje vale
329 de manto y así, cubriendo cuerpo y hombros, | cae por su peso, ofreciendo pliegues. El que lo lleva debe poder moverse libremente en su ropa, algo [que debía] seguir sin trabas la ley mecánica de la gravedad. Esa sensación, el hecho de que la

naturaleza aparezca en su libre movimiento y a su vez la ropa caiga libremente, lo hallamos al considerar las estatuas antiguas. En nuestro ropaje moderno el material es sólo algo absolutamente instrumental, no libre. Ciertamente, el movimiento de los miembros no se oculta y se destaca como algo demasiado prioritario; en lo antiguo, sin embargo, está más bien aludido, pero se entiende perfectamente. Con el ropaje antiguo, por así decirlo, se cubre lo sensible y continúa dándose lo espiritual. Nuestro ropaje actual se parece más a sacos rígidos, por lo cual va perdiéndose lo bello de lo orgánico, desaparecen las líneas onduladas y los pliegues *libres*, al estar los pliegues de nuestras ropas determinados por costuras, ojales, etc. Las estatuas que retratan hombres en nuestra época deben aparecer también con nuestra vestimenta, y ahí se requiere el manto para cubrir lo no libre. Habría sido un desacierto exponer a Scharnhorst con una vestimenta idealizada[245].

[2. Idealidad e individualidad]

Pertenece al más importante estudio de la escultura el llegar a conocer las formas que expresan el espíritu del modo más
330 completo, a través de las cuales se alcanza la idealidad. | Forma parte de la idealidad que cada parte singular de la superficie, que cada punto sea vivificado, sea perfectamente conforme a fin. Eso es precisamente lo que en las obras escultóricas griegas resalta tan digno de admiración. Poseemos fieles vaciados de las obras de Fidias, y los entendidos de todas las naciones se han maravillado de su vitalidad. Cada punto tiene la mayor conformidad a fin [en relación] con las partes, a las que corresponden ante todo. Cuando las estatuas se contemplan al resplandor de las antorchas, las sutiles diferencias resaltan todavía más claramente[246]. Se tiene la sensación de una fluidez animada, el soplo de una superficie animada donde cada parte tiene su particular forma y diferencia, así como una marca que no perjudica al conjunto. Este desarrollo en lo pequeño y singular eleva tanto las obras escultóricas de los griegos, y se muestra particularmente en aquellas figuras que no parecen

(245)
Hegel se refiere a la estatua del general prusiano Gerhard Johann David von Scharnhorst (1755-1813) de Christian Daniel Rauch (1777-1857).

(246)
El propio Hegel, en su viaje a Dresde en 1821 y bajo la guía del arqueólogo Karl August Böttiger, había examinado estatuas –siguiendo una moda de la época– bajo el resplandor de las antorchas.

ser aptas para una elaboración esmerada. En Júpiter se expresa lo masculino, la fuerza, ya de por sí a través de los músculos. Pero en las figuras femeninas, en los niños, predomina lo delicado, y aun así no se dejan de lado las más sutiles insinuaciones de músculos y venas. Prueba de estudio fundamental | de la anatomía. En las figuras egipcias, muy bien elaboradas en relación a lo técnico, también se hallan expresados los músculos, pero ninguna alusión a las venas. Esta ejecución de cada uno de los puntos, el significado del mismo, ofrece lo vivo en la intuición.
3 A este respecto hay que remitir especialmente a Winckelmann. Él se ha inflamado de entusiasmo ante las ideales estatuas antiguas y lo ha expresado, pero no se ha quedado en una determinación general, sino que ha hecho notar las más sutiles diferencias[247].

En la escultura tenemos ante nosotros lo bello ideal de la figura humana. Es esencialmente individualidad, y poseemos con ello un círculo de configuraciones ideales. Supone una abstracción vacía decir que *una* estatua expone enteramente lo ideal. En general, hallamos este círculo de distintos caracteres en los dioses griegos. Estas figuras se diferencian explícitamente unas de otras, en parte a través de los atributos, en parte mediante determinaciones positivas; por ejemplo, aparecen peculiaridades en la exposición del cabello en Júpiter y Apolo. A Hércules se le reconoce a menudo en una de sus orejas, aplastada en la lucha. Pero las diferencias principales no radican en lo que se dirige hacia fuera, sino en la construcción del cuerpo. –

En la determinación de la individualidad divina quedan arrumbadas gran número de las categorías que empleamos para indicar las propiedades de un hombre. Aquí no está
2 presente lo moral, | tampoco nada que tenga que ver con la intimidad y humildad cristianas. [Una] diferencia significativa es la que se da entre masculinidad y feminidad. Majestad, dignidad, poder, fortaleza, fuerza para la realización de trabajos pesados – todo esto corresponde a lo masculino; por contra, en lo femenino hallamos más bien la sutileza, la ternura, el goce sereno, alegría que está por encima de todo, una sonrisa entre lágrimas, la tristeza sosegada. Entre lo femenino y lo masculino hay un límite tan sutil que es difí-

(247)
Para gran parte de lo que sigue, en torno a la escultura griega, es ineludible la conexión con la *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann.

cil de encontrar. Hay una antigua cabeza que algunos toman por una Ariadna, otros por un Baco. El hermafrodita es la fusión de lo femenino y lo masculino. – En los mismos individuos aparecen estadios distintos, por ejemplo Aquiles entre las muchachas y llorando a Patroclo; Hércules, el fuerte, en sus arduos trabajos o descansando de ellos, y transfigurado en esta calma. La caracterización de las distintas individualidades es una tarea pesada; Marte en su idealidad tiene afinidad con Perseo y otras figuras heroicas. La caracteriza-
333 ción, sin que guíen los atributos, es | cosa del más fino estudio, [algo semejante es también necesario] para indicar exactamente a qué individuo corresponde una parte cualquiera de una estatua antigua. Hay personas que, a partir de un torso, reconocen a qué individuo pertenece. En ello hay que reconocer la sutileza del sentido y del trabajo, que hasta dentro de lo singular ha hecho todo adecuado al conjunto.

[3. El perfil griego]

Momentos principales de lo perteneciente a lo ideal de la figura: en primer lugar el *perfil griego*. Consiste en que frente y nariz están casi en línea recta, suponen una continuación rectilínea con una suave inclinación. Se piensa una línea desde la base de la nariz hasta la parte inferior del orificio del oído, debiendo formar con aquélla un ángulo recto. Este perfil es propio de las estatuas griegas. ¿Es una mera peculiaridad nacional, o tiene una fundamentación fisiológica? Camper, un neerlandés, se ha decantado por lo primero, mientras que anatomistas han encontrado que aquel ángulo se refiere a la diferencia entre hombre y animal, que en esta proporción se expresa lo humano libre[248]. En el animal la boca y el tabique nasal se hallan más bien en línea recta, siendo particularmente singular la prominencia del hocico – en cuanto que sirve a la necesidad animal.
334 Si se traza | una línea desde la frente del animal hasta la punta de su nariz y desde ahí otra hasta el orificio del oído, surge un ángulo agudo. Así, el perfil humano no es algo

(248) Hegel se refiere al tratado de Petrus Camper (1722-1789), *Ueber den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters, über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine, nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschköpfe mit Sicherheit zu zeichnen.* Ed. Adrian Gilles Camper, trad. S. Th. Soemmering, Berlín, 1792.

contingente, sino la diferencia de la configuración humana con la animal.

En el hombre, la boca no remite únicamente a la necesidad de la comida y el alimento, sino que de ella procede la comunicación, constituyendo por tanto un punto central en la fisonomía. Pero en el hombre se encuentra además otro punto central; se trata de la expresión, llena de alma, del ojo y de la meditabunda frente, que en el animal pasan, ambas cosas, significativamente a segundo plano. Ojo y frente se refieren a una relación ideal no meramente del disfrute inmediato, sino también del pensamiento. Por eso sobresale más este centro reflexivo, y el otro, la boca, aparece más subordinado. Así también la dirección habitual de la mirada está en ángulo recto con la postura principal del cuerpo; en los animales, por contra, más bien en la misma línea. Que el hombre permanezca erguido es una costumbre de la voluntad, aunque [tenga lugar] más bien de modo inconsciente. Ahora bien, en los ideales griegos sobresalen la boca, el ojo y la frente de un modo muy significativo. Si el hundimiento entre frente y nariz es mayor, entonces se expresa más bien
335 un pensamiento más profundo, y el | carácter de lo sereno y noble se pierde, y la boca como órgano comunicativo está más separada de ojo y frente. Frente a esto, en el perfil griego se nos da la intuición de que el pensamiento está en bella armonía con la comunicación del habla, y éste es el sentido psicológico del perfil griego.

La frente se modifica de múltiples modos en los distintos ideales. En las figuras femeninas más jóvenes es más baja que en las masculinas. Los hundimientos en las sienes surgen sólo con la vejez creciente. En [el estilo] ideal, la frente se ha mantenido más redondeada. Hay también una diferencia entre altura y profundidad de la frente. En las figuras femeninas es más profunda, aunque también a veces en las masculinas, por ejemplo en Hércules meditabundo. Los antiguos han prestado mucha atención a la forma del ojo. Las obras escultóricas egipcias y griegas tempranas se separan llamativamente de las elevadas figuras clásicas tardías en la representación de los ojos. Este progreso paulatino se encuentra también en monedas antiguas; en las más

tempranas el ojo aparece trazado oblicuamente y de modo
336 casi completamente plano. En el estilo ideal, el | ojo es grande, libre, abierto y redondeado, permaneciendo hundido. También aparecen aquí diferencias muy grandes entre los individuos singulares. Los ojos de Venus son muy distintos de los de Juno, a la que Homero llama la de los ojos de buey. En las obras escultóricas egipcias los ojos son casi completamente planos y las órbitas de los ojos [están] igualadas con la frente. Palas tiene ojos grandes, por contra su cabeza está más bien un poco ladeada, para expresar la honestidad y el ingenio; el párpado superior está un poco inclinado, a fin de expresar la mirada meditabunda. El ojo hundido hace un bello efecto, especialmente mediante la sombra que cae en su interior. De los ojos forman parte las cejas como un particular adorno del hombre. A éstas, los antiguos no las presentaron como pelillos, sino como un momento particular tratado en la figura y sólo insinuado, sólo sobresaliendo como un corte de la órbita del ojo.

La boca es junto a los ojos la parte más bella del rostro, y en su expresión invirtieron los antiguos un esmero excelente. En las obras de arte ideales encontramos labios delicados, no muy delgados, y el inferior algo más grueso que el
337 superior. Nunca aparece completamente cerrada. | Supone también una gran diferencia si la boca se traza más hacia arriba o hacia abajo. En las antiguas estatuas egipcias se señala más bien un rasgo hacia arriba; en las estatuas griegas ideales más una ligera inclinación hacia abajo. En las estatuas egipcias, que todavía no habían alcanzado la majestuosa idealidad, el mentón es encogido y magro, en las columnas escultóricas ideales abombado y lleno. En la Venus de Medici, el mentón parece un poco demasiado pequeño, pero expertos en arte han notado que ha sido dañado. Igualmente, las orejas de las antiguas cabezas de la época griega están trabajadas con especial diligencia. En las antiguas estatuas que no pertenecen todavía a la época ideal, se observa fácilmente que las orejas están demasiado altas. – El cabello nunca se representaba largo, sólo era largo en bárbaros y esclavos. El pecho aparece ancho, con fuertes músculos, las caderas prominentes, los pies delica-

dos. Lo principal es únicamente la posición de la figura entera, que se diferencia totalmente de las estatuas egipcias, en las cuales las piernas están juntas, brazos y manos firmemente trazadas. Los griegos llevaron en primer lugar gracia y dignidad a las estatuas.

Éstas son las determinaciones más sobresalientes que
338 deben traerse a colación | si quiere entenderse la escultura. El punto central es la bella, simple, inactiva calma. Ciertamente, aparecen además las figuras en acciones múltiples, pero también el movimiento fue expuesto por los griegos con precisa pertinencia. Las majestuosas figuras divinas se alzaban habitualmente en el templo, y todo su entorno realzaba el conjunto. A menudo, en el mismo templo aparecía la imagen de un dios dos o tres veces, aunque de épocas distintas. Si se representaba al dios o al héroe actuando, ello encontraba su lugar sobre todo en pórticos exteriores o en frontones, sirviendo entonces más bien como adorno de lo arquitectónico. La figura central del frontón estaba habitualmente erguida, de manera que, según el lado hacia el que se inclinara, así se ordenaba la agrupación de las otras figuras. Así, el famoso grupo de Níobe era probablemente la decoración de un frontón. También las puertas y las escaleras del templo estaban adornadas con figuras singulares e independientes. Los dos colosos del Monte Cavallo, dos jóvenes domando sendos
339 caballos, han servido de | ornamentación del templo. De uno de estos colosos hay un vaciado en Munich, la parte que va del pie a la rótula asciende a cinco pies. –

Como adorno de las paredes del templo se empleaban bajorrelieves. Las observaciones de Winckelmann sobre ello y sobre la exposición de faunos, sátiros, de Amor, son muy certeras. – Dignos de atención son además los camafeos, de los cuales Winckelmann ha examinado cuidadosamente 28.000 piezas, encontrando que todas ellas corresponden a la época antigua. Rara vez aparecen en ellos figuras ideales, todo se refiere a dioses y héroes, no a personajes míticos. En urnas y sarcófagos no se encuentran representaciones de un tránsito al Elíseo, ni tampoco nada alegórico, sino, por lo común, un rasgo del muerto o una historia mítica. Sobre la

urna en la tumba de Cincinato, por ejemplo, estaba representado Jasón arando con los toros.

Respecto al material que se ha usado para la escultura, ha de señalarse que a la escultura no le corresponde únicamente mármol o piedra en general, y cincel, sino también la fun-
340 dición en bronce o la talla | en oro, marfil y madera. –

En la escultura se incluye también el arte numismático. Las monedas de los antiguos son igualmente piezas maestras, tan perfectas como cualquier otra obra de escultura. Se trabajaba además el vidrio y el marfil. Las *gemas* son algo de valor inestimable; a través de una lente de aumento muestran la mayor perfección del trabajo. Es, por así decirlo, el arte del tacto, pues el ojo no puede dominar el trabajo y todo lo hace la mano.

III. Pintura

El abandono del carácter autónomo de la figura [,propio] de la imagen escultórica, para salir a la particularidad y multiplicidad de la existencia, es el objeto de la pintura. La obra escultórica es la calma eterna consigo misma, la más profunda interioridad de la esencia. En la pintura, el sujeto aparece ya actuando, incluye fin interior e intereses, dándose una escisión con su interioridad. El contenido [de la pintura] es contenido de la
341 interioridad, pero al mismo tiempo de la particularidad, de la | aparición fenoménica de lo interno. De esto modo, si nos atenemos al centro donde tiene su lugar, la pintura es el arte cristiano. Con ello no quiere decirse que los antiguos no hayan pintado también o que no hayan llegado también en este arte a la suprema perfección. Mucho se nos ha transmitido históricamente sobre la pintura de los antiguos, y Meyer ha enunciado sobre ello cosas agudas[249]. Además, en la excavación en Herculano y en otras partes se han hallado pinturas de los antiguos, que sin embargo no se pueden contar como obras maestras, ya que se conservaban en ciudades de provincia. La pintura ha realizado su aplicación más conforme a fin dentro del principio de la religión cristiana.

Con la interioridad de la pintura está enlazada la mayor particularidad, y con ello se abre un campo infinito de temas, donde cada clase da lugar a su modo de tratamiento peculiar. Debido a su interioridad, la pintura es el arte de la apariencia en general, logrando un interés en esta apariencia. [Mediante ello posee] un interés abstracto que se hace valer

(249)
Cfr. Johann Heinrich Meyer (1759-1832), *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihre[m] Ursprunge bis zu ihrem höchsten Flor*, 3 vols., Dresde, 1824.

más. El contenido, al ser algo particular, deviene más o menos indiferente, y la apariencia mantiene el predominio.
342 El cuadro | es una obra de arte y, al mismo tiempo, un ejercicio habilidoso con las apariencias.

Lo más determinado con respecto a la apariencia y la exterioridad está en relación con el espacio y la luz. La espacialidad de la imagen escultórica se reduce en el cuadro a la superficie, que es el modo espacial de la pintura. Lo superficial, el retraimiento y limitación de lo espacial a dos dimensiones, conecta exactamente con el modo del material. Lo otro es la visibilidad y su elemento, la luz. Las imágenes escultóricas son sólo visibles en general, monocromas. Puesto que en la pintura interviene el principio de lo particular, no se trata de visibilidad general o monocromía, que es el modo suficiente de determinación de la manifestación [externa], sino que interviene la luz en su particularidad – como color. La luz es lo físicamente simple, la identidad consigo, aquello que sólo contiene su particularidad en un otro, en algo que se le opone. No es lo cromático en general, sino lo pluralmente cromático lo
343 que pertenece al modo | de la pintura; luego, lo claro y lo oscuro, oposiciones abstractas, y la unión de esas oposiciones, el claroscuro.

[1.] El contenido de la pintura

Ya se dijo antes que este [contenido de la pintura] presenta una gran variedad. Una limitación de la misma tiene lugar en la conexión con otras artes. La conexión exterior más cercana es con la arquitectura. Las paredes de los templos y santuarios debían estar adornadas de un modo digno, pues el entorno no había de ser mera naturaleza arquitectónica, sino un entorno para la comunidad. El cuadro, como algo expuesto en una superficie, encuentra su lugar pertinente en la pared. El tema del cuadro debe estar en conexión con el lugar para el que está destinado. Esto se siente con facilidad, por eso [llama la atención] también la perplejidad en la que a menudo se encuentra uno para ofrecer un lugar adecuado a un cuadro que ya no se halla en el lugar de su destinación. En las galerías de costumbre, los cuadros se [presentan] como obras de arte de por sí, no en su lugar adecuado. Sólo que el entorno no es algo indiferente.

Puede decirse que el arte neerlandés ha recorrido del modo más determinado el amplio círculo de la multiplicidad de
344 temas para la pintura. | Sus primeros cuadros eran las tra-

dicionales imágenes de iglesia, que parecen sin vida, y en las que se echa de ver una práctica y arte más antiguos; el arte, tanto en sus formas como en su modo de tratamiento, era artesanal. Las imágenes de este periodo tenían una estrecha conexión con la arquitectura. Al igual que se erigían estatuas entre las columnas, también a los cuadros del arte primitivo se les daba cierta posición en las iglesias, para establecer una cierta simetría; eran más medio que fin. La entrada del arte supuso a la vez una vivificación de los temas de la pintura, que hasta ahí habían parecido tan muertos y sin vida. La nueva, espiritualizada vida del arte se inflamaba en la intuición efectivamente real; en las grandes composiciones históricas, a la figura singular no se le confirió mera vitalidad de la expresión, sino también de la acción. A ello se unió pronto el adorno de lo externo, del traje, del paisaje circundante, y las posteriormente separadas ramas de la pintura todavía aparecían aquí unificadas en la mayor perfección. Sobresale especialmente el juego de los colores, y este interés recae más bien en la exposi-
345 ción exterior. En las imágenes de Rafael | se profundiza más en el tema, y la pintura parece en él únicamente un medio para llevar este tema a exposición. La pintura italiana no ha recorrido este ciclo, como la neerlandesa; [fue] la Reforma [la que] dio impulso a ésta.

La decadencia del arte fue en parte provocada por el hecho de que los temas de la pintura casi siempre eran los mismos, tomándolos casi únicamente de la mitología antigua. Sin embargo, la decadencia se refería especialmente a las *maniere* de los pintores. Tanto en esto como en las diversas ramas de la pintura no podemos entrar demasiado, más bien debemos atenernos sólo a la suprema determinación de la pintura. Su carácter fundamental es lo subjetivo llevado a aparición fenoménica, a sentimiento para el alma, mostrándose ésta no tanto libre como liberada, como habiendo superado la particularidad natural, el dolor, y mostrando su alegría por proceder de la lucha y la victoria. El alma debe mostrarse habiendo alcanzado esta intimidad, este triunfo – ello es el carácter supremo, lo más ideal de la objetualidad de la pintura. El amor constituye el rasgo fun-

346 damental, | el amor que ha nacido del sacrificio. La autonomía de los ideales que correspondían a la escultura era de un tipo completamente distinto. La majestad del dolor en Níobe y Laocoonte es, por así decirlo, lo último, la reconciliación no está expresada en ellos[250].

Ahora bien, si queremos mencionar los temas precisos que corresponden a la pintura, en primer lugar se nos presenta el Dios de los cristianos; pero sentimos de inmediato que es un tema poco ventajoso para el arte. En los ideales de los antiguos se agotaba su Dios. Ciertamente también grandes pintores han intentado exponer el dios cristiano de un modo grandioso, pero al observar la obra resulta al punto que nuestro Dios no se presta a la exposición, que ella es como un expediente. El Hijo, por contra, ha sido en su humanidad el tema supremo para la pintura cristiana y se le ha expuesto en las más diversas situaciones: como niño, como hombre, como maestro. Muchas cabezas pintadas por los más grandes artistas, que lo representan como maestro, merecen todo elogio por el lado de la ejecución, pero se echa de ver que tienen algo en sí que no corresponde a lo que él debe expresar en cuanto hombre-dios. Muchos han
347 elegido una cabeza ideal griega, | pero esto es algo que se opone a la intimidad divina y a la expresión del amor. La grandeza, dulzura, majestad y benevolencia sí pueden expresarse a través de ella, pero no lo divino-humano. En brillante plenitud ha producido Van Eyck una cabeza de Cristo[251]. Lo más ventajoso es la situación en la que Cristo aparece como niño, en donde viene a expresión el presentimiento de lo supremo. La exposición del Cristo sufriente viene a ser también satisfactoria, pues [en ella el] fin es lo aún no perfecto, lo sufriente mismo. Ahí se ha logrado algo grande, siendo en los maestros italianos donde se ha conseguido particularmente expresar el profundo sufrimiento del alma: se ve que es Dios el que sufre, ningún dolor terreno, ningún grito, ninguna deformación del rostro en la agonía es visible; en los ojos y sobre la frente vemos arremolinarse las tempestades del sufrimiento, el dolor se concentra en lo interno y conserva su porte y dignidad. Le acompaña [un] tipo peculiar de color. –

(250)
Para la descripción del dolor y su significado estético, junto al *Laocoonte* de Lessing (1766), son para Hegel decisivos el tratado de Herder sobre *Plástica* (1768-1770) el ensayo de Goethe *Sobre Laocoonte* (1798).

(251)
Hegel se refiere a un cuadro de alrededor de 1438-1440 proceden de la escuela de Jan van Eyck (1386-1440), que de la colección de Solly pasó posteriormente al museo de Berlín.

En las imágenes de Van Eyck, los niños constituyen las figuras más imperfectas; hay quien busca en ello algo intencionado, alegórico, ya que lo que debe ser objeto de nuestra veneración no es la belleza del Niño Jesús, sino él mismo. Pero cuando se trata de arte, el asunto debe considerarse de manera diferente. – También la transfiguración, la sepultura o la resurrección de Cristo son temas interesantes para la pintura, aunque la Transfiguración exige una expresión tan elevada de la divinidad que apenas puede alcanzarse.

Otro tema principal es el amor materno, la intimidad sin ningún interés externo: la madre con el niño, feliz en la
348 contemplación, olvidando todo a su alrededor; | todo está en el niño. Modestia y humildad virginal se hallan en la famosa imagen de Van Eyck que representa la Anunciación de María[252]. Pero el centro es María, la Virgen, como madre. Ante la cruz se alza en el más profundo dolor, pues [ha] perdido a su amadísimo, que se le ha hecho consciente como divino. Pero no está rígida y petrificada en su dolor, no es una Níobe, sino que en su dolor subyace el amor eterno, es de índole divina. También la muerte y la transfiguración de María han sido tratadas repetidamente. Radica en ello el estar muerto exterior y, sin embargo, la vivificación, el espíritu está en otra parte, pero es dichoso. Expuesta como reina del cielo, no alcanza otra majestad que la de ser madre del Redentor del mundo.

A estos temas se suman los apóstoles, santos y mártires. En su expresión subyace el amor, la piedad y la humildad: las formas de lo externo corresponden a lo interno, lo pleno de alma aparece también como tal en la forma externa. Éste es el secreto de por qué los cuadros de los grandes maestros se dirigen tan profundamente al ánimo. Digna de admiración es a este respecto la Magdalena penitente de Correggio[253]. Con ella se tiene inmediatamente la confianza
349 de que su profundo | sentimiento del arrepentimiento es algo íntimo, que sus faltas son sólo algo pasajero. Pocos pintores han logrado este objeto. En la mayoría, ella aparece como una criatura que ha pasado largo tiempo en el placer mundano, cuyo arrepentimiento no conlleva en sí el sello de la divinidad.

(252)
Hegel remite aquí a una de las tablas (la tabla de la parte superior) del llamado *Políptico de Gante* (1432) de los hermanos Jan y Hubert van Eyck.

(253)
Ca. 1494-1534.

En los cuadros de iglesia, a menudo se observa junto a los santos y sus actos las imágenes de los donantes, habitualmente en posición devota. De este modo se nos representa la diferencia entre ideal y retrato. Uno contempla en estos donantes la intimidad y el sentimiento piadoso, tal como están espiritualmente unidos con la esencia de lo santo. Pero no escapa al espectador que esta dirección religiosa es sólo algo momentáneo; muchas exterioridades en las figuras mismas estorban a la impresión: los hombres son guerreros o clérigos, etc. las mujeres son madres de familia; no se ignora su piedad, pero tampoco [se olvida] que tienen además otras cualidades y determinaciones mundanas. – [Un ejemplo es la] adoración de los Reyes Magos atribuida a Van Eyck: [son] tres duques de Borgoña, protectores del arzobispado de Colonia, [los que se representan como los tres Reyes Magos]; las formas de los rostros corresponden tan poco a la historia como a lo interno[254].

Del ideal, en tanto que puede estar contenido en el retrato, ya se ha hablado en la parte general. También el retrato debe ser una obra de arte ideal, y lo que habitualmente [se] llama adulación es [algo] absolutamente necesa-
350 rio para el arte. Respecto a esto, la suprema | oposición sirve para hacer claro lo dicho. Un simple dibujo con pocos rasgos característicos, tal como los poseemos todavía de Rafael y Miguel Ángel, nos muestra que no es absolutamente necesario desarrollar todo hasta lo singular. Se observa cómo estos dibujos están trazados de una vez y por ello han mantenido en cierta medida una ejecución perfecta. Cosa distinta son los retratos desarrollados completamente, en los cuales se representa todo con la mayor minuciosidad, granos, verrugas, pelusas, arrugas, cada matiz de la piel amarillenta o grisácea; sin embargo, esto debe tomarse como algo carente de espíritu. Pues para un retrato está dado el individuo, del que debe resaltarse lo que lo caracteriza, y aquello que pueda expresarse en pocos rasgos fundamentales no requiere de la ejecución hasta lo determinado. Varios pintores pueden ocuparse de la misma cabeza, todos pueden pintarla correctamente, y sin embargo la expresión de lo espiritual puede ser distinta en cada caso. La fisonomía del hombre es algo muy

(254)
Alude al llamado *Altar de los tres reyes* de Rogier van der Weyden (1399/1400), que en tiempo de Hegel todavía se atribuía a Van Eyck.

variable, y por eso para el pintor no es suficiente verlo en *un único* estado; el pintor debe buscar acercarse a la naturalidad, pero ha de ejecutar su obra distinguiéndola de aquélla.

[2.] La composición

También aquí se da la multiplicidad, y | la imaginación tiene un campo enorme. Un ramo de flores y la representación del Juicio Final son grandes extremos. [Una] cuestión interesante sobre el límite entre la pintura y la poesía [la trata] el *Laocoonte* de Lessing[255]. [La] diferencia principal es que la pintura sólo puede exponer un momento; la poesía, por contra, acciones enteras en
350 el curso del tiempo. El pintor debe seleccionar un punto tal en el que se aluda a lo antecedente y se anuncie lo subsiguiente. Tiene la ventaja de que puede exponer la impresión externa mucho más determinadamente que el poeta. La acción que representa el pintor debe ser algo inteligible; lo alegórico, al necesitar una explicación particular, es desventajoso. Por eso se elegían los temas más conocidos del círculo de la representación religiosa. –

También mediante los llamados *motivos* adquiere un cuadro inteligibilidad, de manera que las circunstancias exteriores, las arquitecturas y utensilios colocados en un cuadro tengan referencia a la acción. Para ello se requiere el sentido espiritual del pintor, que ha de excogitar tales motivos. En éstos, a menudo aparece lo alegórico. Así, el establo en el que nació
352 Jesús | se ha expuesto como una capilla. – En la Anunciación de María de Van Eyck el ángel tiene en la mano un tallo de lirio que carece de estambres, para que con ello no se piense en relaciones sexuales en la Anunciación. A menudo, también las explicaciones de los entendidos en arte van demasiado lejos en estas referencias, tal como algunos han buscado una alegoría en una crin de caballo. –

En la agrupación se prefiere especialmente la figura piramidal, recibiendo las figuras principales el primer plano o la cima; muchos pintores antiguos fueron en esto demasiado lejos y cayeron en lo rígido.

[3.] El color

El pintor debe saber pintar; meros esbozos y dibujos son más fáciles de realizar. Supone un fenómeno peculiar que los venecianos y los neerlan-

(255)
Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, 1766.

deses hayan sido los mejores coloristas, habitando ambos tierras bajas, pantanosas. El esplendor y belleza de sus colores supera ampliamente a los [de la] escuela italiana. En los colores hay que señalar la oposición entre lo claro y lo oscuro. | Cuando el color sólo es uno, el efecto únicamente puede producirse mediante el claroscuro.

Surge al punto la relación de que algunos colores son por sí más claros y otros más oscuros, colores calientes y fríos, como dicen los pintores. Esto depende tambien del uso del color, lo más claro y más oscuro en el sombreado. Las tintas locales también vienen aquí al caso, los ángulos de los labios son más oscuros, esta oscuridad perjudica a la claridad y al contorno. La distancia modifica la apariencia del color. La *perspectiva aérea* [muestra:] los objetos lejanos son en conjunto más claros; la iluminación determina el tono del conjunto; cada luz introduce una determinación propia, de manera que este tratamiento del color es uno de los temas más difíciles. En relación al colorido interviene la peculiaridad del maestro. Aunque [se expongan] los mismos objetos, figuras humanas o paisajes, cada pintor tiene un tono cromático propio. Podría creerse que habrían de coincidir mucho más. Pero no [sucede así]; depende de la concepción del tono cromático. [Esto lo aclara el episodio de] Goethe en casa del zapatero en Dresde; en la tenducha había creído ver ante sí una imagen de Ostade, con todo el peculiar | tono cromático de Ostade. Se habría percatado de poder ejercitar esto conscientemente, haber adquirido la capacidad de ver la naturaleza con los ojos de un artista determinado, etc.[256]. Es algo artificial, pero también se puede revisar más o menos este peculiar tono cromático.

Los colores constituyen un sistema determinado, ningún pintor es tan insulso como para creer que los colores son compuestos. Los colores fundamentales son azul, amarillo [y] rojo. En muchos maestros antiguos se encuentra que las imágenes también satisfacen con respecto a este sistema de los colores. Si no aparece rojo en el ropaje falta algo en la totalidad de las figuras. Los antiguos maestros también observaron la oposición en la naturaleza simbólica de los colores. María lleva habitualmente ropa azul, José roja; [el rojo es un] color más masculino, el azul [es] más íntimo,

(256) Cfr. Goethe, *Poesía y verdad*, parte 2, libro VIII.

más oscuro, más lleno de sentimiento. Las figuras principales tienen los colores principales, los personajes secundarios más los tonos intermedios, los colores mixtos.

5 | Lo principal es la armonía de los colores. Conseguir armonía con colores pálidos: lila, violeta, amarillo claro, verdoso, es mucho más fácil que una armonía en colores puros de por sí. Púrpura o azur nos alegran, son bellos, lo bello es la pureza enteramente abstracta; causan un fuerte efecto debido a su pureza. Conseguir armonía con ellos es mucho más difícil que con colores mixtos, sucios. Forma parte de esta armonía que los colores se mantengan en cierto equilibrio; que uno no resalte rotundamente frente a los otros cuando se refieren a personajes que deben resaltar en la misma medida. Por eso se ha ido cayendo extensamente en el lila o en [lo] verdoso, donde las imágenes se presentan en general lánguidas y tiran a lo gris. Sólo en los tiempos modernos, cuando de nuevo se valora a los maestros neerlandeses y alemanes, se ha tenido nuevamente el coraje de pintar con tales colores puros.

56 El objeto *más difícil* | es el cuerpo humano. [El] brillo de los metales, [el] color de lo térreo, [el] esplendor de las flores, el color animal son ya en sí algo más turbio, más blando, lanoso, donde intervienen diversos matices. Cada pelusa de lana tiene su propia condición, y por eso esencialmente [un tipo propio de] iluminación, de brillo; pero aun así la dificultad con la piel humana es completamente distinta. Ahí la encarnadura es lo más variado en sí; el rojo juvenil de las mejillas es el rojo más puro, carmín, arrebol, aunque sólo un matiz. La carne es una mezcla de todos los colores: a través de la piel se ve el rojo de las arterias, el azul de las venas, y a ello se une el amarillento de la piel. Y lo amarillento puede aproximarse a lo verdoso, como en muchos pintores; aquí la mezcla supone una transparencia de los colores donde ninguno domina esencialmente, y [la encarnadura] se hace opaca; *morbidezza*, lasitud,
57 languidez. | Dice Diderot: «Quien ha logrado [expresar] el sentimiento de la carne ha dado un gran paso, y lo demás no es nada comparado a ello; 1.000 pintores han muerto sin haber sentido la carne»[257]. La principal dificultad es conseguir la transparencia. Se ve igual lo térreo cuando únicamente se

(257)
Cfr. Denis Diderot (1713-1784), *Essais sur la peinture*, 1765. Hegel conocía la concepción de Diderot a través de la traducción y comentario de Goethe (*Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet*, 1799). El punto central de referencia en torno a este tema del color es para Hegel la *Farbenlehre* de Goethe, por la que su interés lleva hasta la época de Jena.

hacen simples capas cromáticas; pintar al óleo[258] [consiste en] cubrir y volver a cubrir [de nuevo las capas]. La transparencia borra el brillo y produce ese estar muerto.

Sólo [en la exposición de la piel humana aparece] una introspección; y cuando no se la ha pintado no se sabe de dónde procede ese efecto. La materialidad del pigmento debe ser superada-asumida. Pero la introspección no está en el brillo de los metales o de los pájaros, sino únicamente en lo humano. Que en la piel, en el fenómeno exterior, se dé una introspección, una lasitud que no opone resistencia sino que implica que al mismo tiempo sea una introspección, y la
358 | más sutil peculiaridad, [es algo que] se consigue mediante la pintura al óleo. En ello pocos maestros han sido verdaderamente grandes; entre los más grandes se encuentra Tiziano. Otros producen un muy buen efecto mediante las medias tintas y su transición. [Ésta es] la imitación más precisa de la *morbidezza* de la encarnadura; maestros más jóvenes lo consiguen ahora [de un modo] más nebuloso y puede faltarles lo que constituye la mayor belleza de la encarnadura, esa intimidad en la exterioridad misma. También Alberto Durero y los neerlandeses han sabido pintar la carne de este modo; [logran] especialmente que nunca aparezca ninguna conexión superficial, ninguna superficie, sino que los colores se interpenetran de tal manera que de cerca no se nota ninguna diferencia. Pero de lejos se ve que cada punto está vivificado,
359 que [hay] modificaciones por todos los lados. Los | medios parecen ser muy limitados; [en una] cabeza de Alberto Durero [aparece] por doquier una diversidad tan imperceptible que se tiene una única cosa ante sí, y por otro lado sale al paso esa vitalidad.

Las artes afines a la pintura, como el arte del grabado en cobre, labor de musas, [se dejan] aquí de lado.

(258)
Hegel utiliza en concreto el verbo *Legieren* (alear, espesar), que aquí preferimos vertir, forzando quizá la traducción, como *pintar al óleo*. [N. del T.]

IV. MÚSICA

El segundo arte del lado subjetivo, del lado de la comunidad, [es la música]. [La] pintura [es] particularidad subjetiva, visible. En la música, el punto de determinación abstracto es la más abstracta interioridad pura como tal, la cual precisamente se revela como interioridad; y así esa manifestación externa no debe ser una espacialidad, pues lo espacial es el subsistir de la exterioridad. Por contra, la manifestación de la música ha de ser una manifestación de la interioridad, que no se siente sostenida por la subjetividad,
360 sino que desaparece, se desvanece al aflorar. | [Es] ser para otro, sin subsistencia para sí, donde la exterioridad es inestable. Para este arte, el elemento es [el] sonido como tal. El habla, [el] sonido, es manifestación externa de la interioridad, la vibración que se revela y que, al aparecer, desaparece. Escuchado el sonido, se convierte al punto en otro interior. El sonido puede articularse, determinarse en sí de tal modo que pasa a ser habla. Es entonces expresión de determinadas representaciones, y esto supone ya una manifestación externa que continúa, como el campo de la música, [hasta la] poesía. [Su elemento es el] sonido que deviene habla, obteniendo esa subjetividad la objetividad que llamamos palabras. [El sonido es aquí, por tanto,] signo de representaciones.

[El] sonido, en tanto no [se toma] como un signo de representaciones, es el elemento general, principio del arte del sonido. Conecta con ello inmediatamente ese poder de la música que ella es capaz de ejercer. Sobre esto han contado
361 muchas cosas especialmente los antiguos; | no debe uno imaginarse que Orfeo hiciera mera música, que tocase el violín, sino que [unió su música] con el canto, fomentando las representaciones[259]. Pero, independientemente de esto, también ejerce la música [un] poder peculiar, que radica precisamente en aquello que se ha determinado como principio de la música: el sonido es manifestación externa de la interioridad abstracta, el yo mismo se inmiscuye en esa interioridad y está desgarrado dentro de ella. La interioridad abstracta no se mantiene para sí frente a eso que aquí se ofrece; al respecto, ningún resto sigue existiendo ahí para mí. Uno avanza con la música, [que] llega a las piernas, es necesario marcar [el] compás.

Este movimiento ideal, abstracto, también incumbe a objetos inorgánicos, [el sonar] es su vibración en ellos mismos, se trata sólo de una alteración de su determinación espacial: el sonido en general es movimiento, movimiento interno, alteración del lugar, que al mismo tiempo permanece idéntica con-

(259) Posiblemente, Hegel remite a Karl Wilhelm Ramler, *Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums* (Berlín, 1816, 3ª ed.), o bien a *Orphica* (Leipzig, 1805), editado con Prolegómenos por Gottfried Hermann. A modo de ejemplo, las fuentes originarias son Esquilo (*Agamemón*, V. 1629 ss.), Eurípides, Ovidio (*Metamorfosis*, X. 1-XI. 66) o Píndaro (*Cantos de victoria. Cuarta oda pítica*, V. 176).

sigo. Este resonar permanece subjetivamente; desaparece en
61 cuanto se pone. [Pero] el sonar debe convertirse en algo con-
forme al arte. La primera determinación que hay que señalar
362 en | este sonar es la múltiple alternancia en general, algo vacío; ese carácter errante del sonido ha de ser fijado, adquirir una objetividad en sí. Esta primera objetividad no es otra cosa que la repetición de uno y lo mismo, uniformidad en la periodicidad. Ahora es [esa uniformidad] la que constituye la necesidad del compás, de manera que se muestra una fracción, y ésta comprende una extensión de tiempo igual [que la anterior]. En los movimientos de los cuerpos sensibles, la ley la constituye la periodicidad determinada, es lo universal, y no puede tener esa exterioridad en ella de otro modo que según [la] determinación de igualdad. Esto objetivo es meramente una igualdad [en referencia a la] cantidad; tal cantidad determinada más precisamente es algo mensurable.

[1.] Compás

El *compás* es la primera objetividad, substancialidad, constancia. Aunque la apariencia es un cambio, lo constante es lo mismo repetido, es esa generalidad, objetividad enteramente abstracta. Los rusos [tocan] los tambores con una baqueta, [surgiendo así] un compás, pero no música. Debe incluir multiplicidad. Las diversidades en la idea en general se contaban en esos elementos donde el número es lo determinante. (En el compás de 6/8, el arsis no puede caer en la cuarta octava). Este particular tipo de compás constituye, [en efecto], una especie de *ritmo*, pero entra en colisión con una progresión superior. La particularidad del compás está determinada para sí; la melo-
363 día para sí es a su vez una | progresión propia, por un lado liga-
da al compás, pero susceptible de alteración.

En el metro [hay] secciones, pero las palabras se interrumpen [además] por sí, en caso distinto el verso es muy monótono. Así, las frases musicales no necesitan comenzar o concluir con el compás, sino que pueden caer en una parte de un compás; y lo que según el curso natural del recorrido

meramente interno no tendría ningún arsis para sí, contiene uno, al caer éste en un inicio o en una determinada parte del compás. Esta multiplicidad es *además* una libre combinación de sonidos más altos y profundos que se apoyan esencialmente en relaciones cuantitativas, relaciones numéricas, algo que corresponde a otra consideración.

[2. Tonalidad]

Ahora bien, asimismo estos sonidos también tienen en su diversidad una conexión entre sí. Al igual que hay una relación fundamental en los colores, así sucede también entre los sonidos. [También hay aquí una relación fundamental,] la cual, [sin embargo,] no está determinada por el carácter de su movimiento, sino que lo agudo y lo grave tienen sus limitaciones, basadas además en relaciones de magnitud y en la ligereza de las mismas, [en su] simplicidad. Ahí está la consonancia de terceras y quintas, que constituye la armonía, la tríada; [ésta es una] disyunción del sonido en sí. [La] cuerda o columna de aire produce vibraciones.

364 | Las distintas tonalidades se basan en algo general, [formando] un sistema de notas [en el] que cada nota tiene su posición determinada dentro de su tono fundamental y los armónicos, pero cada una puede ser a su vez de nuevo tono fundamental y tener a partir de sí un sistema propio de armonía; tiene su tercera, quinta, cuarta. Pero estas otras notas de su sistema deben ser también al mismo tiempo momentos, determinaciones, en el sistema de una nota fundamental distinta. Ahora bien, ahí aparecen disonancias; lo que en un sistema es exactamente [una] quinta o sexta –enteramente el mismo tono–, en el otro sistema no corresponde exactamente a su posición; a ello se debe el surgimiento del distinto carácter de las tonalidades.

Los antiguos tenían grandes diferencias [respecto a nuestras tonalidades]. Por ejemplo, los tonos más agudos de un piano, las teclas negras, no los tenían; [por lo que respecta] a la situación de los semitonos Mi y Fa, o Do y Si, eso depende [en

los antiguos] de qué lugar ocupen en el sistema de una de las
notas, la octava. Si se parte de Mi y [se continúa] hasta la cuar-
ta, entonces sigue Fa [después de Mi como semitono de paso],
lo que presenta [un] carácter completamente distinto que al
comenzar por Do; el primero daba progresiones en la tonali-
dad *frigia*, el segundo en la *jónica*. Ulteriores modificaciones
surgen [por el hecho] de que el mismo tono debe ser eso en un
sistema y eso [mismo] en otro distinto, cosa que él no puede
365 | ser, por lo que [aparecen] modificaciones. [Una] temperatura
en equilibrio [conduce] a que tal [agudo] disminuya, de mane-
ra que el sonido en cada tonalidad pueda cumplir con su obli-
gación. – [Ésta es la determinación del] sonido conforme a su
progresión, la base fundamental [depende] de [la] determina-
ción matemática de la vibración, que es movimiento y por eso
determinación numérica.

[3. Instrumento]

[Una] determinación ulterior procede de algo vivo, [de] la
naturaleza cuantitativa de lo que suena, del *instrumento*. Se ha
dicho del color de la piel humana que contiene disueltos en
sí todos los colores particulares. De la misma manera, la voz
humana es lo más excelente de todo lo que suena, pues con-
tiene a los otros tipos de sonido. La voz humana es un soplo
que hace vibrar la ausencia de cohesión del aire, por otra
parte es algo firme que se mueve, la cuerda vocal. Voz de
pecho y voz de cabeza. Los demás instrumentos se consagran
a uno de estos aspectos: viento o cuerda [– construido cada
uno como] un cuerpo coherente. La voz humana reúne
ambas cosas; no es únicamente esa perfección sentimental,
sino la perfección física, existente, [consistente en] reunir
esos dos momentos. Cada uno de los instrumentos particu-
lares tiene su distinto carácter, dependiendo de si el mismo
366 se emplea inspirada, acertadamente, | conforme a su parti-
cularidad, o se utiliza meramente para hacer ruido. Mozart
es famoso como gran maestro en el uso de los instrumentos;
[sus] sinfonías [son] conciertos dramáticos entre los ins-

trumentos de viento y los de cuerda, diálogos. [Esto es] genial en el más alto grado, ya que lo puesto aquí en contraste es la peculiaridad de los instrumentos.

[4. Melodía]

[La] armónica es capaz de causar una impresión muy profunda, [especialmente] en personas de nervios débiles; no es acorde con el tono humano, no se puede cantar conforme a ella, y por eso este sonido no puede pertenecer al sistema de sonidos que se usa como acompañamiento. Es la superficie la que suena en la armónica, no la longitud. [Lo] principal [es]: el carácter vivificante de la música. Ello depende muy esencialmente de la melodía. [Hay] que recordar que Hegel no es un entendido en música.

Ha de señalarse también que el bajo continuo se encuentra desarrollado muy determinadamente, pero por lo que
367 hace a lo poético | la teoría de la música es de lo más pobre, pudiendo determinarse a lo sumo de un modo general. [El] curso de los sonidos [es en cada caso una] progresión más rápida [o más lenta]. Aquello que debe expresarse es el alma sentiente, tal interioridad es la interioridad pensante, el pensamiento puro que se desarrolla en sí. Pero al ser la interioridad de un sujeto, se trata de sentimiento; lo que siento, el hecho de que yo estoy ahí como *éste*, esa subjetividad es la forma. [En la medida en] que en ésta se pone el contenido supremo, puesto que es el mío, lo siento. Depende de qué tipo sea el contenido, si en sí grande, verdadero, si concuerda conmigo. [La melodía se dirige] al sentimiento y la pasión, no [alude] a lo racional, a lo objetivo, sino que toca al corazón, al movimiento del ánimo. Un gran compositor dijo: «Dadme pasiones». El pecho humano debe suministrarle el material; ésta es la esfera donde puede llevar a cabo todo, la única que puede proponerse querer expresar.

368 [La] melodía, esa pura resonancia | de la interioridad, [es] el alma de la música. Poco determinado puede decirse al respecto, y menos para casos sueltos. Hegel ha hecho la

[siguiente] diferenciación; [distingue] tres modos de satisfacción:

Primero, que la música sea acompañante, esté ligada a un texto; ésta es la música propiamente dicha, que se apoya en la representación. Si uno no es un auténtico entendido, que no puede ocuparse de las sutilezas del bajo continuo, entonces [con la música instrumental] se cae [fácilmente] en ensoñaciones, en un curso asociativo de representaciones – motivado más o menos por lo que viene inmediatamente expuesto. Ciertamente hay aquí un infinita cantidad de variedades. Una melodía que se atiene muy de cerca a la armonía [posee] ligeras distorsiones, disonancias de la armonía fundamental, evanescente. Esta música es algo completamente distinto de lo que llamamos música, donde ahora se están dado a conocer maestros de la armonía. Ésta es más bien la música más compleja, que se desgarra y se escinde al máximo en sí. Pensamos en la armonía simple, en la cual se escribe la músi-
369 ca grande, sublime: estilo sacro, | magnífica música sacra antigua, Palestrina[260], etc., tal como Hegel tuvo la suerte de escuchar en una interpretación. [Se halla en ella] el sosiego, la dicha del alma, también virajes, disonancias que al punto son de nuevo reconducidas, teniendo esa armonía fundamental muy cerca de ella. Dolor, lamento, júbilo o alegría también se mantienen aquí constantemente en equilibrio, en esta dicha en sí misma. No llega al tumulto, [al] delirio, ni tampoco al jugueteo del alborozo; se trata solamente de algo sosegado, sostenido, siempre un estar por encima de ese lamento, expresando el alma su satisfacción únicamente en lo negativo de sí misma. La alegría, el júbilo, se sostienen sólo mediante el conservarse de la base [y todo permanece] siempre en su pura, clara medida.

[Éste es el] carácter de toda música grandiosa. [En] Gluck, en Mozart [se halla] que el curso viene expresado en
370 sentimientos determinados, y esta | libertad, [este] ser-cabe-sí se refleja en lo más desgarrado. Añádase a ello que [en esas óperas] hay a la base una representación determinada, un texto. Ahí, [el texto] ha conseguido ser por su parte excelente cuando ella [, la música,] es también grande sin el texto. Por la versificación [se aprecia que] los distintos tex-

(260) Seguramente, la fuente de Hegel en este punto sea el escrito de Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840), aparecido anónimamente, *Über die Reinhei der Tonkunst* (Heidelberg, 1825).

tos y lenguas poseen ventajas o desventajas. El latín tiene ventajas muy grandes; lo contrario pasa con el metro habitual en nuestra lengua, el yámbico o el trocaico. En los griegos sólo excepcionalmente [había] versos tan escuetos como nuestro yámbico. Esta común recurrencia del yambo es desventajosa. En Händel se escucha el ritmo del yámbico a través de todas las piezas, procediendo de manera tan libre, tan
371 magnífica; [esto es lo que ocurre] en francés, y mucho | menos aún en latín e italiano; ahí el ritmo del texto deja proceder libremente al compositor, que tiene ante sí el sentido de [cada punto] singular, sin que el ritmo le estorbe. Esta música, expresiva de pensamientos determinados, bien puede ser con mucho la preferida.

[La] segunda forma es la música al hacerse libre, autónoma. [Se trata de] la música instrumental. También puede hacerse libre con la voz; [pero eso es una] ocurrencia exterior, [pues] en el canto se espera un sentido. – Cuando menos, esto [es lo que debe ser aducido]. Para nosotros es una desgracia que la música se constituya tan autónoma y elementalmente. [Lo principal es que la música sea] cantable melódicamente, [que entren allí las] artes de la armonía, donde se [establecen] transiciones en todas las disonancias posibles, de manera que [cada momento] se realiza autóno-
372 mamente en lo incluido dentro del tono fundamental. | [Esto es], creo, lo que se llama contrapunto o algo similar. En la medida que la música logra perfección de este modo, halla satisfacción el entendido teórico, pues puede maravillarle el proceso de producir y disolver disonancias. El resto de los oyentes se aturden un poco, o dejan el campo libre a su imaginación. El [oyente] debe encontrar ocupación en la música. Si no se trata de obras [con un texto], entonces es un conocimiento teórico [el proporcionado por esa ocupación]; cuando ésta no se da [domina] la propia imaginación o el aburrimiento. Ya no es expresión del sentimiento, que queda vacío en mayor o menor medida. A menudo, virtuosos de la ejecución no poseen el menor gusto, [su] habilidad para producir complicadas sucesiones carece de alma; el gusto es precisa-
373 mente la | posición [adquirida] gracias a lo substancial, a la pasión y al sentimiento.

La tercera forma de satisfacción se la representa Hegel de manera que también pueda tener lugar un libre explayarse, esencialmente en el canto. También se da esto en la música instrumental, aunque debe tener en sí una base correspondiente a la representación; pero sobre todo es el canto capaz de explayarse dentro de sí mismo. Para eso hace falta tener un alma musical de suyo. En el instrumento hay algo premeditado; el maestro, al improvisar, no deja de recaer en sus hábitos. En [cambio, en] el canto, el alma del artista que lo ejecuta puede explayarse libremente: [es] un arrebato del alma inconsciente de un poder superior, como en el ruiseñor. [El canto libre] despierta una satisfacción distinta a la de [cualquier] otro instrumento. De tales cantos son capaces [las]
374 naciones musicales. | En Italia lo posee cualquier voz; entre nosotros se puede imitar, pero es algo aprendido, forzado. Que el alma esté totalmente entregada a su efusión y se deje ir en ella, es algo que por un lado requiere la mayor formación [técnica], y por el otro una total carencia de reflexión.

Eso es lo que se le ha ocurrido a Hegel, según su experiencia y su reflexionar sobre ella.

V. POESÍA

El arte más perfecto, el arte *kat' exochén*, [es la poesía]. [Es] la tercera junto a las dos primeras artes que hemos atribuido a la comunidad, al ánimo, al sujeto. En la pintura, el arte es para el ojo, la música constituye el otro extremo, abstracta interioridad; también la poesía posee conteni-
375 do exterior, pero no | para oído y ojo, sino [para la] representación, y por eso [en la poesía] la interioridad está inmediatamente unificada consigo. El reino de la representación corresponde a la poesía; su elemento es el más rico. El lenguaje, colección de signos de la representación, es el modo en que uno se manifiesta exteriormente; ella posee este elemento inmediatamente obediente a lo interno, creado melodiosamente.

[Hablemos ahora de la] determinación de la poesía. Tal cosa es algo tenido por lo común como aborrecible. A. Schlegel dice que se guardará muy mucho de ofrecer una definición de la poesía[261]. Su contenido supremo es la idea, lo [que

(261)
Cfr. August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre. Kritische Schrift und Briefe* Bd. 2. Hrsg. von Edga Lohner. Stuttgart, 1963, p. 225.

tiene una forma] ideal en general, y de ello hemos hablado
al comienzo. Como en las otras artes, tal es su contenido en
general; pero en tanto se encuentra a sus anchas en el reino
de la representación y pertenece a la comunidad, a la particu-
376 laridad, tiene la libertad de difundirse por todo lo | particular.
Más precisamente, el contenido de la poesía es lo espiritual
en su determinidad, lo humano, pero de manera que consti-
tuye una figura libre, un todo, con independencia de que
venga restringido o determinado como uno desee.

Por eso, los orientales son poéticos, y en lo relativo a lo
natural poético, superiores a los occidentales. Goethe con-
siguió en su *Diván occidental-oriental*, tras haberse interesa-
do por Oriente en su vejez, el punto más alto en poesía.
Parece como si la vejez fuera más apropiada para la poesía
que la juventud; Homero cantó de anciano aquellas primo-
rosas canciones, [igualmente] el viejo sabio Anacreonte[262];
lo más bello que Goethe ha hecho [surgió] en su madurez y
377 senectud. | La juventud está [enredada] en pasiones e inte-
reses; también la vejez, pero no del modo práctico sino más
bien en forma de sombras, pues éstas se brindan más a lo
teórico del arte. Hafiz sólo se ocupa de los rizos de las
muchachas, de su vino, su cantina, insulta a la clerigalla,
pero sin embargo se muestra como el [ser] más libre, com-
pletamente independiente de todo apetito. Esta libertad de
Oriente es más próxima a la vejez europea que a la juventud.

Historiografía [y] retórica están, con respecto a su con-
tenido, condicionadas por acontecimientos o sucesos exte-
riores; la retórica tiene un determinado fin externo. [La]
obra poética debe [mostrarse] a través de su contenido como
algo libre, ser algo querido por sí. El motivo puede ser arbi-
trario. [Un] poema ocasional [es, por ejemplo, la] oda pin-
378 dárica; pero el poeta ha de proceder libremente. | Las odas
de Píndaro son las peores, pues tienen motivos determina-
dos, pero también las más bellas, por cuanto la ocasión es
abandonada y el poeta se mueve libremente. El contenido ha
de exponerse, expresarse en signos, en palabras manifies-
tas; éstas son [lo] sonoro, lo musical, lo métrico.

Debe hablarse sobre estos dos aspectos: el contenido y la
expresión. Ésta es la palabra como signo de la representa-

(262) Anacreonte (ca. 572-488 a.C.), poeta griego.

ción, no en cuanto suena y resuena para sí. [Son] posibles dos relaciones, a saber, la nominación puede tener lugar en una comunidad, [en un] pueblo para el cual el habla expresiva es todavía algo nuevo, sin poseer aún la lengua culta de su mundo, de su sentimiento; o la palabra puede darse en un pueblo culto, que ya entiende [lo que es] hablar.

[1. EL LENGUAJE POÉTICO ORIGINARIO]

En el primer pueblo, donde el poeta es el que habla y su
379 marca distintiva es el hecho de | poder hablar, en esa presuposición, pues, tiene ese habla valor por sí, procurando hacer consciente y desarrollar un representar todavía encubierto. Por así decirlo, despierta el asombro del hombre, es algo nuevo, que no tiene todavía esa soltura del lenguaje, ese sobresalir en la representación. Aquí, el lenguaje es necesariamente algo simple, no en lucha, no polémico, ya que aquello que debe ser representado viene expresado con signos sencillos. El poder está en el hablar mismo; no se trata de costumbre, sino de esa misma creación, *poieîn*. Este habla no está todavía formada, aunque [considerada] de por sí venga configurada del modo más alto. Así, el lenguaje de Homero es de expresión simple y nítidas [sus] expresiones literales, nada metafórico, sino representación y palabra determinada, característica, no algo gastado, sino simple. Por eso [tiene Homero un] lenguaje enteramente prosaico. Si se elimina el metro del verso, la dicción es prosaica. La
380 minuciosidad corresponde a la | exposición en general, al modo de expresión, de dicción, que posee esa estrecha unión con la representación, con la exposición.

Cuando se dice que esta representación es simple, entonces también lo será la exposición, y sin embargo ésta puede a su vez ser muy amplia, formada muy minuciosamente. Éste es el milagro del habla, algo querido y producido por el espíritu. Los poetas que han entregado el lenguaje al pueblo son muy sencillos; Homero prestó voz a su pueblo. Dante ha dado el lenguaje a los italianos. [Su *Divina comedia*

es] *commedia* porque la escribió en la *lingua volgare*, no en latín[263]. Todavía contiene en sí muchas cosas duras, ordinarias. Tasso tiene un lenguaje culto, pero le ha dado tono, [le ha dado] lenguaje poético a su pueblo[264]. Así son los creado-
381 res del habla, simples en su | dicción.

[2. El lenguaje poético reflexionado]

Cosa distinta es cuando en un pueblo el habla es ya algo habitual, cuando ha alcanzado un amplio círculo de desarrollo, de reflexión. Si las formas intelectivas han aflorado, si están desarrolladas, si tiene la habilidad de proceder en ellas y posee una expresión adecuada a este desarrollo del representar, entonces se da un lenguaje prosaico culto; [ése es el lenguaje] de la vida común. En tal caso, el lenguaje del poeta debe ser tomado de distinta manera que en la posición anterior. El lenguaje del poeta debe revelar que las cosas no se entienden como en el habla corriente, [en la] contingencia de la ocurrencia, [de] la representación, las pasiones, necesidades, etc., sino que en la obra del arte [deben] aparecer plenamente intención, trabajo, discernimiento; tal creación es la que debe revelarse. Esto [no sucede todavía] en la primera exposición mediante el habla en general, pero en las obras debe mostrarse necesariamente a través de la formación del lenguaje, debe hacerse resaltar otro
382 modo de hablar, | adecuado a lo prosaico pero diferenciado levemente [de él], lo metafórico. El lenguaje debe aparecer como algo meditado. La inspiración, la interioridad no debe ser descuidada del todo, sino que en el elemento propio del estado de discernimiento debe [surgir] una obra que lleve en sí interioridad, profunda conmoción del ánimo, y que, conforme a su lenguaje, se muestre adecuada a esta interioridad.

Así, los poemas de las naciones cultas son necesariamente diferentes de la poesía libre. En Virgilio lo principal es [la] dicción. La lengua romana es sumamente ingenua. En Cicerón el lenguaje posee un encanto peculiar, [sin embargo ese lenguaje pronto cede ante la lengua, aun cuando él es] el poeta de aquellas figuras retóricas, cultas. Un comenta-

(263) Dante caracteriza su epos como *commedia* en carta a Cangrande della Scala.

(264) Hegel se refiere a la teoría épica de Tasso, que desarrolló en el tratrado *Discorsi dell'arte poetica*, 1587.

rista como Heyne tiene bastante que hacer: *poetice dictum,*
383 *ornata oratio,* | *quam ornate.* – Por eso, la exposición [es] a
menudo, en imágenes y esmero, rebuscada y ampulosamente [cargada] en la forma de exposición, pertenece a la dicción y concierne además al modo de lo poético en general, en tanto conectado con la imaginación, [permitiendo] una demora más extensa o más breve en las imágenes. En los antiguos, [ello] discurre tersamente; los modernos, particularmente en las naciones meridionales, recaen en sus dicciones en esta vastedad, de manera que representan un ánimo fogoso que quiere expresar esa interioridad; en Homero [hay] multitud de comparaciones; en la lucha moderna entre el contenido y la manifestación [aparece, en cambio,] esa inquietud teórica del sentimiento que busca el modo de manifestarse. Ésta parece [ser una] inquietud que se muestra como inquietud de la creación, del poeta. [Se
384 trata de] un impulso dirigido a la expresión, | y en torno a la
expresión está en españoles e italianos [la] vastedad de la dicción, donde el ánimo de un lado descansa en su contenido, y del otro está ansiosa de manifestarse. Allí donde esté presente [un] lenguaje culto prosaico, el poético deberá alejarse de él. La exactitud en la expresión no es ya [su] mérito principal, sino que ésta debe mostrarse como algo creado.

3. La métrica en general

[La métrica en general consiste en] el percutir del sonido, algo que no corresponde al sonido en cuanto signo de la representación, sino [como] progresión y sucesión en el tiempo. [La] versificación [es] la primera fragancia, completamente exterior, de la poesía; es ya necesaria en cuanto expresión poética, a fin de que al punto se manifieste sensiblemente que nos hallamos en un terreno distinto al de lo
385 prosaico de la conciencia ordinaria. | Ha de ser una obra de
arte, algo meditado, en donde el modo sensible se muestre inmediatamente como algo sometido, como algo de por sí conforme a fin.

Decir que la versificación no es algo natural es sentencia de carácter subordinado, superficial, desaparecida ya hace mucho. Goethe y Schiller comenzaron así, pero pronto lo abandonaron. Lessing, que se enfrentó al alejandrino, en su *Natán* volvió a la versificación. – Ciertamente, [la versificación es] una cadena para el poeta y puede parecer un duro vínculo. Pero es posible llegar a ser un maestro en la versificación y la rima. [Hay] genios de la rima. [La rima es] una cadena, pero también una obligación necesaria para el poeta que radica en la misma necesidad del arte: no dejarse ir, sino esforzarse por la expresión culta. [El poeta obtiene] además gran ayuda en la rima, la rima ofrece pensamientos,
386 provoca un rebuscar en las representaciones | para elaborarlas, y el poeta se ve forzado a ello por la medida de las sílabas. Posee un marco general en la medida de las sílabas y [la] versificación. Tiene [en ello] ante [sí] uniformidad, y especialmente en el ritmo, que efectivamente debe ser conforme al poema, encuentra una delimitación para el tono global del poema y para el modo de representación. La resonancia yámbica y trocaica determina el tono peculiar del sentimiento, y debe conservarlo a través del conjunto, pues es la base para ello. En la versificación ha de prestársele atención a lo sensible, debe ser tratado para sí y aparecer conformado. [Hay] distintos *sistemas* de versificación. En los antiguos [se daba la] versificación *rítmica*. La *rima*, [en cambio, es] algo moderno. Klopstock, sobre todo, ha alentado [la revita-
387 lización del] metro de los antiguos. Schiller y Goethe | han poetizado así. [A pesar de ello,] Goethe no estaba nada seguro al respecto: «¿Nos quedan estos amplios pliegues tan bien como a los antiguos?»[265].

La exterioridad en la palabra debe mostrarse como algo formado, perteneciente al discernimiento; y por mostrarse como formada, está en comunidad con lo musical. [Se dan en este caso] dos modos, a saber, si la formación recae más en el sonido musical como tal o en lo material como palabra sonora, que al mismo tiempo se enlaza con la representación. En la versificación antigua, lo principal es [el] compás, [los] intervalos de lo musical como repetición, mediante lo cual el sonido exterior cobra substancialidad.

(265) Cfr. Goethe, *Antiker Form sich annähernd.*

Dentro del compás se da una alternancia de largas y breves; aquí se trata de palabras, dependiendo de si hay que demorarse en una sílaba o proseguir más rápidamente. En la antigua medida de las sílabas, la métrica se limitaba a esa
388 determinación. | Con ello aparece de inmediato la diferencia de que el acento, la intensidad del tono aplicada a una sílaba, a menudo es distinta de la longitud natural de una sílaba; este choque del acento con el metro forma parte esencial de lo bello del ritmo. Tal oposición se da en los metros antiguos. El acento sufre violencia [por la índole] prosaica del habla común, con lo que sílabas no acentuadas ni largas naturales, se elevan mediante el ritmo y la posición que se les concede en las medidas silábicas. Percibir esta belleza es algo difícil para nuestro oído. Oír crecer la hierba, se ha dicho muchas veces; en las medidas silábicas, además, hay que escucharlo todo, diferenciar la longitud natural, la longitud del acento y el ritmo.

Sobre lo particular del metro no hay aquí nada que decir. El hexámetro épico es la ondulación, [la] corriente; [el]
389 pentámetro en lo lírico | [es una] interrupción; [el] yámbico [es la] progresión rápida; [el] trocaico, lo pesado; anapestos y coriambos [son] progresiones animosas, jubilosas; [el] espondeo [implica un] marcharse de la demora. Por lo que hace al compás, todavía se debate acerca de si algo necesario para la música sea también [una] determinación esencial en la medida de los versos. La música, el sonido carente de apoyo, necesita para consolidarse un determinado sostén, el compás. También se afirma [esto] en la poesía, según lo defendido insistentemente por Voss[266]. En general, cabe pensar que ya en el progreso mismo de la representación se halla un más firme sostén; [pero] este sostén del sonido no precisa de tal sustituto como soporte. En los virtuosos, el compás no viene mantenido de esa forma. En las medidas sáfica, alcaica y en las más complejas no cabe apreciar el compás; de por sí, [el] compás es algo superficial, y en las antiguas medidas silábicas no tenemos intervalos fijos simi-
390 lares al compás en la música. | Voss ha exigido rotundamente la conservación del compás en los versos sáficos, etc.; aduciendo ejemplos: *rectius vives*. *Rectius* [es] un compás, y *vives*

(266)
Hegel alude a la controversia sobre la *Zeitmessung der deutschen Sprache* (Königsberg, 1802), de J.H. Voß. Voß solicitaba en el alemán una prosodia análoga a la griega, así como la reproducción del esquema griego en la métrica.

otro. En Homero, ello implica belleza, no para nosotros, sino la bella alternancia de espondeos, de manera que en la mayoría de las veces los pies impares son espondeos. Los yambos puros son raros. [Al] comienzo de la medida silábica alcaica [aparece] al mismo tiempo una cesura. También Goethe y Schiller abandonaron a menudo lo yámbico puro, tac tac, etc.

Por lo que respecta a lo opuesto, la *rima*, ésta pertenece
ante todo a la poesía romántica, y en general la conexión
radica en que lo principal sea lo interno, la importancia del
significado, mientras que el acento se carga esencialmente
sobre el sentido, [como] lo material, por así decir. El énfasis
391 en el sentido constituye también | el énfasis de la palabra
como algo sonoro; éste no puede ser tratado como algo subordinado, pues no cabe admitir que el sonido como tal tenga derecho frente al acento, que procede de la interioridad. La construcción del lenguaje depende de ello. En las lenguas antiguas, la raíz se modifica a través de sílabas añadidas; en las lenguas modernas, la raíz se deja pura y cada modificación tiene su palabra peculiar. *Amaverunt* [por ejemplo]: *am-* es [la] raíz. *Typtoménoisi typhthesōménoisi*. A la raíz se le añaden modificaciones. Ahí el acento no recae sobre la determinación fundamental, sino sobre otras sílabas, relativas solamente a determinaciones secundarias; por contra, para *nosotros* la raíz, el sentido fundamental, existe de por sí; [la palabra] tiene su tono, dándose con ello esencialmente
una longitud conectada esencialmente con el acento. No
392 cabe aquí entonces una progresión | de largas y breves, pos-
tergando el acento. Cada palabra es decisiva de por sí, por su [propio] sentido, descansa en esa interioridad. Si debe hacerse valer la exterioridad del sonido frente a eso interior, entonces ha de manifestarse a la vez con la mayor violencia, revelarse como algo audible, hacerse valer como algo sensible frente al sentido interno. El significado debe revelarse a través de la mayor potencia, colocada en la exterioridad. La *rima* [es] un son mucho más material que la alternancia por ritmos, basados en la longitud y brevedad del sonido. Lo exterior, si se quiere hacer valer en la potencia de lo interior, debe ser más *tosco*; por eso, la rima conecta con lo

romántico, habiendo de agradecer su origen a la religión cristiana. El acento mantiene su predominio sobre la
3 [índole] natural, larga y | breve, del sonido. En lo griego se añadían los acentos posteriormente, allí donde la divergencia del acento se hacía más fuerte: algo predominante en el griego moderno. En los poetas romanos [aparecen] rimas con frecuencia, lo que muestra que no se oponían a ella. Los versos saturnios deben haber sido rimados, cosas eruditas [se oyen sobre ellos]. – También en Homero [hay] hexámetros rimados. En los 40 primeros versos de las *Metamorfosis* [de Ovidio aparecen] ocho rimas. – Deben haber sido los árabes quienes hayan inventado la rima. 100 años antes de Mahoma [hubo ya] grandes poetas, [aunque] sin influencia sobre el Occidente cristiano. Por contra, [en éste hallamos ya] rimas muy temprano. [Por ejemplo, los] himnos de San Ambrosio, [del año] 374 [d.C.]: *Chorus novae Hierusalem novam meli dulcedinem promat.*

Al comienzo del siglo octavo [encontramos en] Museo
394 400 versos rimados[267]. – La rima es indiferente | a [la] peculiaridad del metro. El yámbico es más corriente, [el] trocaico más delicado, más melancólico; en Goethe y Schiller frecuentemente se ajusta al contenido del modo más bello. *La novia de Corinto* [ha sido] urdida con semejante belleza: los dos breves versos del inicio tienen algo de jugueteo; [pero una] rima viril y la extensa línea final aportan solemnidad, caracterizando ambas cosas la honda luctuosidad del conjunto. Además, [Goethe utiliza] coriambos [y] anapestos. En los franceses e italianos, la rima es predominante; la única regla que posee el verso consiste en que tenga un cierto número de sílabas, [o] al menos [que] no [sean] tan estrictamente yámbicos y trocaicos. [Ello supone de hecho que el verso quede] algo suelto, pero [en ello hay] una gran ventaja: que la belleza del ritmo puede desplegarse sin seguir el curso común de la manera yámbica, que entre nosotros constituye
395 | la base.

(267)
El poeta griego Museo no vivió en el siglo VIII, sino entre el V y el VI.

[4.] Subdivisión de la poesía

[Hay] un triple contenido, el cual funda esencialmente la diferencia: epos, lírica y poesía dramática. El primero es el mundo espiritual en cuanto algo interior en sus situaciones, en sus hechos y acontecimientos en cuanto mundo existente, acción y acontecimiento, interno y externo; un mundo objetivo, compuesto a partir de esos elementos contingentes: la necesidad exterior y la determinación interna. [Ése es el] objeto del epos. El [segundo constituye el] objeto de la poesía lírica, lo interior en su modo sentiente, [el] modo de profundizar en sí y de producir representaciones, un modo no conectado con las acciones. El tercero es la acción como tal. [En la acción aparece] la interioridad de lo lírico de tal manera que lo exterior queda determinado únicamente por la voluntad, por el ánimo: en parte aprehendido por el ánimo, en parte de manera que lo sucedido sea efecto del
396 ánimo: el | arte supremo, [el] ánimo humano que se manifiesta exteriormente a través de acciones.

Hay diversas maneras de manifestación externa de ese diverso contenido; nosotros leemos, pero los poemas están destinados a ser declamados. El epos debe cantarse, lo objetivo, el asunto sobre el que trata, [es recitado por] un rapsoda; Homero era un cantor popular ciego. Lo lírico debe corresponder a lo interno, ser recitado, tener manifestación externa a través de un simple bardo, danza, pantomima, ser recitado por [el] coro. Lo tercero consiste en hablar y actuar; para ello se precisa del entero individuo, como elemento de exterioridad, expuesto en palabra y acción. [A ello] se añade música, canto, gestos.

[a. Epos]

El *epos* es el habla, según la etimología: tradición oral, palabra. [Su tema es] el objeto en toda la amplitud de determinaciones que le conciernen; religión, convicciones, aconte-
397 cimientos, | coyunturas, contingencias exteriores. También el epigrama dice lo que es la cosa, presupone un objeto exte-

rior, pero sin comprender todo su contenido en sí y debiendo verlo fuera del discurso para tenerlo completamente ante sí; con todo, hay un tema, [pero] limitado conforme a su contenido. En el epos se expone el mundo de todo un pueblo, [es] el libro del pueblo, la biblia de un pueblo; muchos pueblos tienen libros absolutamente primordiales, en los que está expresado su desarrollo.

[La compilación de tales biblias sería] una compilación interesante; si Hegel fuese Presidente de la Academia [se coleccionarían estos] *monumenta nationum*. [Forman, en efecto, la] base de la conciencia de los pueblos. Deben diferenciarse de sus obras clásicas, por ejemplo, [las] tragedias de Sófocles en los griegos, [pues] su contenido no expone el mundo originario de un pueblo, [sino un] periodo ya más abstracto, más tardío, donde lo espiritual ya se ha escindido en [modos de] configuración particulares. No todos [los libros primordiales] son epopeyas, por ejemplo nuestra Biblia, nuestro Libro, la base de la religión cristiana, [o] el Corán en los mahometanos; las biblias contienen la religión, [el] principio religioso del que el resto de su mundo, hechos, acciones, son sólo consecuencias, sin estar ya en tan estrecha relación como en semejante existencia originaria.

398 El alemán no tiene un epos como el homérico. | [La] *Canción de los Nibelungos* remite [a una] circunstancia con la que no tenemos absolutamente ninguna conexión. Burgundia, Worms, el Jardín de rosas y Atila son sin más [cosas] particulares. El *Cid*[268] tiene aspectos especiales, [es] superior al epos. Estas acciones de los romances exponen [únicamente] un aspecto del conjunto, la *bella caballería*; en este respecto, puede ser considerado como el libro [absoluto de la bella caballería]. Si ha de hablarse del epos de este modo, ello no puede hacerse en general, sino que debe hablarse de los libros particulares de las naciones, que tienen su particularidad en el espíritu peculiar de la nación. [Como por ejemplo el] *Ramayana* o el *Mahabharata*. También [éste procede] de India del Norte. [Propio del *Ramayana* es] un carácter que no pertenece a lo enteramente fantástico, que es más determinado; la escena es el norte de la India. Por sus descripciones, parece una obra de

(268) Seguramente Hegel se refiera a traducción de una versión tardí del poema épico del siglo XIV *Contor de Rodrigo o mocedade del Cid*, realizada por Herder: *D Cid. Geschichte des Don Ruy D Grofen von Bivor.* Nach spanisc Romanzen (1803-1804).

suprema fuerza poética, así como tener el espíritu de la realidad efectiva en sí, que de otra suerte falta a la exposición hindú. *Antar* [es el] epos de los mahometanos ([de un] poeta 100 años anterior a Mahoma). [El] poeta es de la época de
399 [Harun] al Raschid[269]. – [Es] autor | de uno de los siete poemas [colgados] en la Kaaba. El espíritu de la valentía árabe, de la venganza racial, se describe [aquí] del modo más grandioso; sin estar todavía dominado por el fanatismo árabe. El señor von Hammer lo tiene traducido desde hace 20 años, [pero] no encuentra editor. Firdusi [es el autor del poema heroico persa *Shanamah*]. Se trata de alta poesía, pero corresponde ya enteramente a otros tiempos, donde la antigua vida persa se ha acabado completamente; contiene en parte espíritu mahometano, en parte, con todo, la luz de los persas, pero [es] más fantástico. –

Entre los europeos también [hay] tales biblias que son [un] epos. El *Cid*, [por ejemplo, forma parte de ellas]. En una consideración más restringida puede contarse aquí con Tasso y Ariosto, también Cervantes como oposición al *Cid*, aunque ya [son] más [bien de] una particularidad muy determinada. [La *Divina Comedia*] de Dante es un epos del cristianismo, de la religión católica. Las actitudes, los actos de los hombres quedan [ahí], por así decirlo, petrificados en la justicia eterna. El mundo viviente del proyectar, del obrar y del sufrir humanos aparece a la vez de tal manera que la mundaneidad
400 está juzgada con su valor | y su demérito: todo se abandona a la condenación o al amor eterno. [Ha de mencionarse además] a Ossian en Escocia e Irlanda. También [se conocen otros] poemas quiméricos [de esta índole]. Bardos que conectan en Gales con los bardos más antiguos; también [se conocen] manuscritos. Los ingleses, bajo Eduardo, la Reforma, contribuyeron a la destrucción [de estos escritos], pero [se conservan] restos muy amplios, formas peculiares. Incluyen un contenido tan antiguo que se habla en ellos de Julio César e incluso de otros acontecimientos y acciones mucho más remotos; [por ejemplo,] que la población de Inglaterra [vino] de Rusia, o [se describen] antiguos viajes por mar a Norteamérica. Es [un] genuino epos antiguo, pero que al mismo tiempo corresponde a un tiempo pasado.

(269)
Antara Ibn Schaddad es un poeta preislámico del siglo VI, que aparece ensalzado como héroe popular en el *Libro de Antar* (un libro de caballerías aparecido anónimamente). Sus poemas se conservan sólo fragmentariamente.

Para tratar el epos originario se debería hablar de las formas del mismo en las distintas naciones. Ni las obras de arte clásicas vienen aquí al caso entre estas biblias peculiares, ni las
401 biblias de los pueblos son | exactamente epopeyas; [pues éstas tienen] un contenido más religioso o exteriormente legal. –

Aquí, por una parte sólo puede considerarse lo general, por otra, entre lo mucho particular hemos de resaltar lo clásico, y respecto a éste el epos homérico se encuentra en lo más alto. Ya anteriormente, en las determinaciones generales sobre el arte, se dijo precisamente que, por ejemplo, un epos originario se ubica esencialmente en la época donde un pueblo emerge a la conciencia desde el letargo de su inconsciencia y donde el espíritu se siente con poder para producir un mundo propio y en él saberse además como en algo autóctono. Posteriormente surgirá una circunstancia ordenada, legal, donde las determinaciones de lo justo y ético valen para sí, son afianzadas, conservan necesidad exterior sin [tocar] el ánimo del individuo, donde las mismas grandes y sustanciales determinaciones no parecen pertenecer ya a lo particular, y donde las mismas, por el otro lado, han llegado a la costumbre, de manera que las referencias a este respecto no mantienen ninguna vitalidad peculiar, donde todo el círculo de objetos se ve rebajado a medios que ya no consideramos como vivientes, sino que precisamente los
402 utilizamos como herramientas | muertas.

[Por contra, el epos es] el mundo de un pueblo en su totalidad, siendo el espíritu aún completamente autóctono en él, mostrándose como el que consuma y ejecuta. A este espíritu pertenecen convicciones que, sin embargo, todavía no han llegado a principios generales, [a] sentencias gnómicas, como las establecidas en una religión didáctica, donde los sentimientos no existen sólo como sentimientos, [sino] que son al punto voluntad y acción. Cuando el sentimiento se aisla, [de manera] que ya no hay [en él] voluntad, entonces el sentimiento se hace abstracto, y en él se demora la poesía lírica. Si el actuar pasa a ser lo principal, la voluntad, se realiza la acción autónomamente y en general las acciones exteriores ya no se presentan con valor propio, determinándose entonces a través de ello la esfera del drama. –

En el epos los individuos actúan, sienten; pero [sus] acciones no son autónomas, los acontecimientos tienen su derecho, se trata de un juego entre acciones y acontecimientos. La obra de arte que representa tal mundo es asimismo
403 libre producción del individuo, | obra objetiva comprehendida en el habla, obra del poeta donde, sin embargo, el sujeto del poeta no aparece; manera sin ninguna manera, gran *maniera*. Las reflexiones o sentimientos del poeta no aparecen; así, ello [el poema] se canta por sí mismo; los rapsodas son, por así decirlo, instrumentos muertos de la apariencia enteramente singular en el habla, el contenido es para sí. En la medida en que, simultáneamente, el poeta no aparece, pero el contenido aparece como su producto, puede recordarse a Heródoto: Homero y Hesíodo les crearon sus dioses a los griegos. Se trata de esas potencias cuyas determinaciones ya hemos visto, lo substancial del espíritu, donde lo natural sólo está contenido con una resonancia. Vemos explicar el acontecimiento tan pronto a Calcas como a Néstor. También habla el poeta, pero es algo poético, hecho por el poeta. Allí donde Palas detiene la espada [de Aquiles], [esto aparece] explícitamente como algo artificioso. En la asamblea de dioses en el Olimpo, esa ironía se introduce con Vulcano, la risa inextinguible, tal serenidad mitiga de nuevo
404 la seriedad exterior[270]. En Virgilio, | los dioses parecen maquinarias con entendimiento, donde sus maquinaciones aparecen como de segunda mano, no creadas. [Esto lo muestra, por ejemplo, una comparación entre las escenas] de cómo Odiseo visita a los muertos y cómo Virgilio conduce a Eneas hasta el submundo[271]: en Virgilio [aparece] una tenebrosa cueva que está ya hecha, un paso, el Tártaro. En Homero es el propio Odiseo quien cava la fosa, no desciende sino que conjura a los espíritus hasta su fosa en el límite de Hesperia, del mundo conocido. Degüella a un carnero y vierte la sangre en la fosa[272], así vivifica a las sombras para que hablen. (En el último canto de la *Odisea*, por cierto, [esto se expone] de otra manera). Acuden sedientas de vida, beben sangre y hablan. Odiseo no es humilde como Eneas o también Dante, él deja beber a quien él quiere y ahuyenta a las otras con la espada; condesciende con quien quiere

(270)
Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 69-100 (Calcas); *Ilíada*, II. 336-368; *Ilíada*, IX. 52-78; *Ilíada*, X. 203-217 (Néstor); *Ilíada*, I. 193-222 (Palas Atenea – Espada de Aquiles); *Ilíada*, I. 599 (risa de los dioses).

(271)
Cfr. Homero, *Odisea*, XI, 288-321; Virgilio, *Eneida*, libro VI.

(272)
Cfr. Homero, *Odisea*, XI. 24-36.

hablar. [En Homero,] todo [procede] del propio héroe, allí
405 donde | el individuo se comporta sólo como algo exterior lo vemos hacerse, sin acabar.

En las epopeyas modernas tenemos una determinada representación prosaica, actos, acciones, acontecimientos; llega entonces el poeta y [les] confiere una forma peculiar. [Al hacerlo surge una] oposición entre contenido y forma. En el epos originario sólo aparece el contenido tal como es creado por el poeta; no como si él no hubiera estado también en la representación del pueblo, sino que el poeta es interlocutor, sólo lo ha elaborado para la representación, sólo ha llevado el contenido ante la representación. [Cosa distinta sucede en la] *Mesiada*: el contenido no es producto del poeta, no hay nada inventado, nada creado. Goethe dice que Klopstock ha metido a la fuerza en frases nuevas aquello que, dentro de una cloaca infernal, él percibía de grande y profundo[273]; [en parte, hay cosas] que él no supo de oídas, sino que creó, pero en el epos originario todo es creado. Los indos no tienen leyes de lo histórico, sino que todo está trastornado, no se da en este sentido una comprensión histórica como en nuestra
406 cultura; ahí el | poeta no tiene un contenido prosaico en contraste con eso que él produce.

La obra de arte, en su integridad, procede del artista; por eso tampoco aparecen los dioses [en ella] como algo acabado [, ya hecho]. También en Dante se da un fenómeno de índole similar. El contenido religioso se halla muy firmemente determinado, conservando también el contenido una forma íntima de sentimiento, y hasta una forma filosófica. Pero él se muestra además como el poder; él es el que condena a estos o aquellos individuos al infierno y [al] purgatorio, y [quien] alaba dichoso [a los bienaventurados], también la iglesia tiene el poder de atar y desatar. [Dante] se atreve a condenar a los Papas al infierno. *Él* crea a todos los individuos con la misma gran autonomía y libertad con la que Homero configuró a los dioses. Lo interno, espiritual –que es a donde pertenecen los dioses–, debe aparecer como producto del poeta; bien puede serle dado lo meramente exterior, pero tampoco debe aparecer en él como algo meramente asumido, sino como algo adecuado y que ha de adquirir con-

(273)
Cfr. Schiller y Goethe, *Xenias*, 131.

hablar. [En Homero,] todo [procede] del propio héroe, allí
405 donde | el individuo se comporta sólo como algo exterior lo vemos hacerse, sin acabar.

En las epopeyas modernas tenemos una determinada representación prosaica, actos, acciones, acontecimientos; llega entonces el poeta y [les] confiere una forma peculiar. [Al hacerlo surge una] oposición entre contenido y forma. En el epos originario sólo aparece el contenido tal como es creado por el poeta; no como si él no hubiera estado también en la representación del pueblo, sino que el poeta es interlocutor, sólo lo ha elaborado para la representación, sólo ha llevado el contenido ante la representación. [Cosa distinta sucede en la] *Mesiada*: el contenido no es producto del poeta, no hay nada inventado, nada creado. Goethe dice que Klopstock ha metido a la fuerza en frases nuevas aquello que, dentro de una cloaca infernal, él percibía de grande y profundo[273]; [en parte, hay cosas] que él no supo de oídas, sino que creó, pero en el epos originario todo es creado. Los indos no tienen leyes de lo histórico, sino que todo está trastornado, no se da en este sentido una comprensión histórica como en nuestra
406 cultura; ahí el | poeta no tiene un contenido prosaico en contraste con eso que él produce.

La obra de arte, en su integridad, procede del artista; por eso tampoco aparecen los dioses [en ella] como algo acabado [, ya hecho]. También en Dante se da un fenómeno de índole similar. El contenido religioso se halla muy firmemente determinado, conservando también el contenido una forma íntima de sentimiento, y hasta una forma filosófica. Pero él se muestra además como el poder; él es el que condena a estos o aquellos individuos al infierno y [al] purgatorio, y [quien] alaba dichoso [a los bienaventurados], también la *iglesia tiene el poder de atar y desatar. [Dante]* se atreve a condenar a los Papas al infierno. *Él* crea a todos los individuos con la misma gran autonomía y libertad con la que Homero configuró a los dioses. Lo interno, espiritual –que es a donde pertenecen los dioses–, debe aparecer como producto del poeta; bien puede serle dado lo meramente exterior, pero tampoco debe aparecer en él como algo meramente asumido, sino como algo adecuado y que ha de adquirir con-

(273)
Cfr. Schiller y Goethe, *Xenias*, 131.

tenido por él. Cuando el poeta aparece como dirigido por lo histórico y otras consideraciones, pronto se produce un desequilibrio. En Shakespeare ha actuado este espíritu tan enorme y poderosamente –y en lo dramático, de modo aún
407 más llamativo–, que muchas cosas aparecen | como algo meramente dado. Macduff regresa, esto es [algo] histórico; pero otras escenas ya no [lo son]. [También la narración] de la curación de un enfermo, por ejemplo[274].

En el epos, esto se opone a la autonomía con la que ha de aparecer la obra de arte. [La] obra de arte debe probarse como [siendo] una, es un todo, y [eso] sólo puede obtenerlo de *un* individuo. En Homero no debe ponerse como fundamento la representación de que un pueblo haga un poema; [un] pueblo no hace ningún poema, sino [un] individuo; [aunque] debe pertenecer al pueblo. Goethe y Schiller tienen sentimientos y modos de pensar alemanes, pero no es el pueblo el que ha cantado, sino que su voz es el poeta. Cuando el poeta produce un tipo [de poesía], ello constituye algo particular en vista del modo de exposición, de la reflexión, de la forma de conciencia; cuando se especifica este tono, entonces puede sin duda ser entonado [por el pueblo] de un modo que se aproxime mucho a esa invención, a ese tono específico. Cosa distinta es una obra para sí, y sólo un individuo puede haberla producido. – «Aarón será tu boca» – dice Jehová[275], el portavoz es un individuo. Depende de si los poemas homéricos forman un todo, [pues] lo épico es lábil por
408 sí, carece de la unidad que tiene el drama, | aunque, en todo caso, sólo hasta ciertos límites permite interpolaciones.

Hegel piensa que cada [epos] se muestra como un todo, no como una yuxtaposición de cosas variadas dotadas meramente de un tono común, sino [como] un todo épico. No se trata, como dice el señor Friedrich von Schlegel, de que [el epos] habría podido continuar sin fin; [ciertamente,] tampoco es un todo tan firme, pero sí [que hay] un único rapsoda. Él es el que lo ha concebido. Entre los griegos actuales es muy usual poetizar así. El coronel Voutier [, por ejemplo,] estuvo en Arta, donde los primeros filohelenos –150 hombres– sucumbieron por la ruindad de un jefe. [Voutier venció en un] duelo con unos turcos. Los griegos no tienen

(274)
Sobre la curación de un enfermo, Cfr. Shakespeare, *Macbeth*, V. 3.

(275)
Éxodo 4, 16.

caballería. Voutier tuvo un duelo a caballo y ganó el magnífico corcel. Cuando pasó otro día por el campamento, oyó cantar poemas que celebraban su hazaña[276]. – Tal poesía puede ser [algo] muy general, pero el poema lo ha hecho siempre un individuo.

[Esto mismo vale también para el] *contenido*. Un individuo
409 crea | el poema; [también] un individuo debe estar en la cumbre, ser el tema; la figura acabada debe ser una figura individual. Es conforme a lo épico que no se trate tanto de una acción como de un acontecimiento del mismo tema. El curso entero de la vida de un individuo no correspondería al todo del contenido. Si según el contenido los diferentes acontecimientos y acciones sólo están enlazados a través del individuo, entonces únicamente se [alcanza] la unidad del sujeto, pero no la del contenido. En lo romántico se tolera más fácilmente; el *Poema del Cid* es, así, una serie [de sucesos]. Un acontecimiento, si es épico, no es la acción propiamente dicha del sujeto, sino algo que procede de él, que es su fin; [ciertamente, se trata de] una pasión, pero a la que deben conectarse las consecuencias; eso que –ocasionado por ella– le sale al paso. [En Homero, por ejemplo,] el tema es la cólera de Aquiles; la consecuencia de su cólera no consiste en acción sino en inactividad; de ello, de que se abstenga de actuar como un guerrero, se sigue en cambio lo que él no hace, y sólo a través de lo que resulta se ve impulsado al acto. Es algo enteramente propio del sentido de lo épico. No es lo esencial la acción abstracta, la voluntad del individuo, sino que los acontecimien-
410 tos, las pasiones o | el azar jueguen entre sí; lo que haga el individuo no constituye el punto principal. [Lo] esencialmente determinante [es la conducta] del individuo, que no es acción en sentido propio.

En la *Odisea*, el fin es el retorno a la patria; [éste es] igualmente un fin subjetivo, como la pasión en Aquiles. Pero el retorno de Odiseo no se efectúa a través de su acción, sino que son las contingencias exteriores las que intervienen esencialmente. Ni [la] cólera de Aquiles ni el retorno de Odiseo serían un tema dramático. Son las cosas las que han pasado así, como en una novela. Nueve años [pasó Odiseo] con la divina Calipso[277]; ocurre de esta manera, y

(276)
Cfr. Olivier Voutier, *Mémoires du Colonel Voutier sur la Guerre octuelle des Grecs*. París, 1823.

(277)
Cfr. Homero, *Odiseo*, V. 128-155.

también los *fata* [hados] restantes están determinados esencialmente por casualidades exteriores. La *Ilíada* se conecta con la cólera de Aquiles. Frente a la unidad [de la obra], el acento se carga [erróneamente] sobre la *cólera* de Aquiles; si uno pretende representársela conforme a ella, debe recortarse la parte más amplia, quizá cinco sextas partes, donde no se expresa inmediatamente su cólera. Al igual que debe narrarse el motivo [de la cólera] y lo sucedido entre su retirada [de Aquiles] y su reaparición, del mismo modo [habrá de hacerse] respecto a la irrupción de la cólera,
411 | a raíz de la muerte de Patroclo. La tristeza, los juegos [en honor a Patroclo, son objeto] de uno de los cantos más bellos, y el último, en el que Príamo solicita el cadáver de Héctor, se encuentra en la más bella y necesaria conexión con el tema principal[278]. Que algo desaparezca, que [se produzca] un vacío, [que se añada] algo, [todo ello sería] superficial: la conexión épica [consiste en] que los acontecimientos no son consecuencias inmediatas de la voluntad del individuo, sino que están conectados con ella. La individualidad y el modo en que quiere el individuo [aparecen en el epos] en un sentido enteramente general, no en el sentido estricto de la acción, como en el drama.

En segundo lugar, el individuo debe tener un suelo detrás de él, sobre el cual actuar, y que actúa sobre él. Ahora bien, este suelo es un vivaz mundo autónomo al que pertenece el individuo, un pueblo que está en [la] acción. Debe ser un suelo independiente, independiente para sí; todo [todos los hechos] se distinguen unos de otros de una manera objetiva, del mismo modo que las consecuencias de los hechos [se] convierten autónomamente en acontecimientos. Lo que se halla en la cumbre del poema [es un] pueblo, un fin común en cuyo interior también se encuentra el individuo. El conjunto de un pueblo, en cuanto [que es el] suelo [sujeto de la] acción, lleva a unificación, a través de un fin,
412 [una] empresa nacional, y [el hecho] | de que no sea el individuo el que se imponga él mismo el fin es, igualmente, algo épico. En el fin participa también el individuo, [se trata de un] fin general y [al mismo tiempo] de un fin subjetivo; ésta es la verdadera relación épica.

(278)
Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 1-8 (cólera de Aquiles); XVI. 534-579 (muerte de Patroclo); XXIII. 770-817 (jueg en honor a Patroclo); XXIV, 718-7 (el rescate de Héctor).

Se trata de este mundo vivo, no del coro de una tragedia, que es inactivo, que no actúa y se limita a tener ante sí lo universal, sin salir de lo universal; lo ético, lo moral, [el] respeto por los dioses dirigen al coro, esa inerte universalidad. Tampoco Alejandro podría ser el tema de un epos, por más que considerase dichoso a Aquiles por haber tenido a un Homero como expositor [de sus hazañas]. La entera época [de Alejandro] carece del carácter de epos, y su mundo era su ejército, que no tenía frente a él la autonomía que tuvieron los caudillos griegos, los cuales eran más libres. Con Carlomagno (Turpín, arzobispo[279]), los vasallos, que ciertamente tienen un deber feudal para con él, deliberan con él autónomamente, ello pertenece a la forma épica objetiva. –

Con respecto al fin general [del epos], lo más ventajoso
413 es, sobre todo, que haya una empresa bélica | [para que sea cantada], y además contra un pueblo extraño. Así ocurre en los griegos [contra los] bárbaros. Entra aquí en liza una completa oposición; religión, costumbres, lengua. Aunque en Homero no esté determinado [el poema] con tales rasgos – costumbre, nacionalidad, el conjunto de los pueblos sí que es distinto uno de otro. Es la entera interioridad y exterioridad de un pueblo lo puesto en escena. Cuando entran en lucha pueblos de costumbres o cultura más entremezcladas, entonces sólo colisiona una parte, no se enfrenta el todo de los espíritus. Del mismo modo se da esta oposición en otros poemas épicos: el Cid contra los moros; igualmente, en las cruzadas, los cristianos [contra los mahometanos]; o en las *Lusiadas*, los portugueses contra los indos. – El entusiasmo, la valentía, es tipo tan peculiar que a los derrotados no se les deja nada que pertenezca a su espíritu, sino que todo queda para lo superior.

Lo siguiente sería el *carácter* de los individuos, del que [ya se] habló en la introducción. El epos permite su desarrollo, la autonomía del carácter en la exposición, por rico que éste sea. Aquiles, el joven doncel, el héroe de la *Ilíada*, es considerado según todos los aspectos objetivos; valentía, relación con los amigos, padre, amante. [A ello se añade su relación con] los restantes personajes del ejército; [Aquiles es un] carácter bello, desarrollado según todos los aspectos.

(279)
Turpín, Arzobispo Tilpin de Reims (ca. 779-800), supuesto autor de una historia de las campañas de Carlomagno (742-814) contra los moros, en realidad surgida alrededor del 1130-1140 como versión latina de la *Canción de Rolando*.

lgualmente [se despliegan] en mayor o menor medida los demás [caracteres]. En el drama, la acción es el principio
414 capital; el individuo aparece | de una manera mucho más abstracta. Tiene que ver en ello la objetividad en los motivos del actuar, del ser, del sentir en general. El tono épico excluye más la contingencia del sentimiento, el mero capricho, [la] particularidad en general, y por eso lo que aparece como móvil del individuo ha de ser también algo en sí objetivo, válido, no un estado de ánimo particular, una particularidad del sentimiento, de la circunstancia, sino que son los motivos los que poseen más bien lo universal, lo ético, todavía no fijado para sí en el ordenamiento civil, sino tal como aún se halla objetivamente en el pecho humano, perteneciente al individuo.

Esa objetividad de los motivos aparece por doquier en Homero; incluso en sus situaciones más conmovedoras predomina lo objetivo; por ejemplo, en la escena entre Héctor y Andrómaca; el contenido, tanto lo que Andrómaca expone a Héctor, pretendiendo conmoverlo, como lo que éste replica, es contenido objetivo. «Te perderá tu coraje, no te compadeces de tu hijo», etc. «Mejor sería que me tragara la tierra. Ya no tengo padre, ni tampoco a la venerable madre». Todas estas razones objetivas [son] conmovedoras por su contenido, no por ser algo meramente perteneciente al sentimiento como tal. Héctor contesta que se hace cargo de ello, pero «temo a los troyanos, si como un
415 cobarde abandono la batalla; | no es la excitación del *thymós* lo que me exige ir a la lucha, sino que tengo por costumbre ser el primero entre los troyanos. Sé muy bien que llegará un día en el que Ilión y Príamo perecerán»[280].

También extrañaría toparse con este tono, si desplegado en lo dramático: en *Juana de Orleáns* es una observación importante el que la escena con Montgomery sea totalmente épica y no dramática. Así y todo, a él no se le describe de una manera suficientemente viril: «Me trastornó la vana ilusión de buscar una fama a poca costa»; ello correspondería más a lo cómico. «Ojalá hubiese permanecido en la casa paterna junto al Saverne, donde quedó la madre y la prometida, delicada y dulce». – Juana dice: «Perteneces a la

(280)
Cfr. Homero, *Ilíada*, VI. 371-499.

muerte; te ha engendrado una madre británica». – Él está indefenso. Le ofrece el dinero del rescate; luego, siente atraído por la hermosa figura [de Juana], a quien implora en nombra de la dulzura de su sexo; ella le replica que no debe llamarla mujer, que es un espíritu incorpóreo. – Nuevo motivo, la prometida. Son extraños dioses mundanos. –
416 [Asimismo,] los padres; eso, ella lo rechaza, | aduciendo que los ingleses han dejado a muchos padres sin hijos y a muchos hijos sin padres. [Montgomery]: sería duro morir sin ser llorado en tierra extranjera. [Juana:] «¿Por qué has venido?». – Etc.

Toda esta exposición de motivos es la que mueve al propio poeta a hacer que Montgomery arroje lejos de sí escudo y espada, y a Juana a que tome de nuevo las armas. Pero no eso lo que motiva la exposición; la propia Juana dice que hay que matar ingleses en general. «El duro juramento me obliga con el reino del espíritu a matar a todo el que se me enfrente»[281]. En realidad, ella podría matarlo de inmediato si hablase meramente desde el sentimiento, su odio, y no por miedo a perder la vida. Si esto pudiera valer también como motivo exterior, entonces esos motivos objetivos no serían adecuados al drama, sino que pertenecerían al epos.

En Homero sólo se expresa el asunto, lo objetivo en la relación, lo ético en general, lo esencial (incluso la cólera). A este despliegue de lo objetivo pertenece también la amplitud del mundo exterior. Pero así como lo objetivo humano
417 | no es algo exterior como tal, respecto al mundo exterior corresponde que éste tampoco haya devenido aún exterior al individuo, que no sea reducido a un mero medio. En Homero vemos a los héroes comer y beber, e incluso matar; para nosotros, eso vale como un medio, ni siquiera se habla de cosas semejantes; aquí todavía posee para el individuo esa proximidad, el valor de no estar ahí puesto como un mero medio. Igualmente observamos como algo muy importante y apreciado todo cuanto necesitan los individuos: ropa, cetro y cosas semejantes, armas. Odiseo se ha construido él mismo su lecho[282], las puertas están [provistas] de goznes [y son descritas minuciosamente][283], todo ello es venerado como algo humano, igual que en una pequeña

(281)
Cfr. Schiller, *La doncella de Orleá*
II. 7, V. 1599-1602.

(282)
Cfr. Homero, *Odisea*, XXIII, 188-2

(283)
Cfr. Homero, *Odisea*, VII. 88-94.

familia; uno se alegra por un mueble, sin reducir eso a medio. El cetro de Aquiles[284], [por ejemplo] – todo tiene aún una gran importancia para el individuo. [Se trata de] una objetividad que no ha devenido exterior, sino en la que el sujeto está enraizado.

La relación entera puede concebirse mundanamente: que el destino cumple un papel esencial en el epos, que los individuos nacen y perecen, que lo más espléndido de la
418 juventud también corre la suerte | de pasar brevemente. Se ha señalado [una] inconsecuencia con respecto a los dioses: el hombre no es una mera máquina que actúa y obra a las órdenes de otras maquinarias; en la medida en que imperan los dioses, él es por tanto autónomo, y la subjetividad de esas potencias se muestra en él, y no en lo que se ha dicho acerca de lo objetivo. Esta unión de libertad y necesidad [es esencial para el epos] y la resignación del individuo [a su suerte] es cuanto le acontece. Justo al comienzo de la *Odisea*, Odiseo permanece nueve años con Calipso. – [Odiseo] añora la patria. Construye una balsa; Calipso acude, le proporciona todos los materiales y lo despide amistosamente. – Briseida es amante de Aquiles, a pesar de que él ha destruido su ciudad; Casandra y Andrómaca son hechas esclavas entre lloros y lamentos, pero lo consienten[285]. Los héroes actúan con pasión salvaje al matar a Príamo ante el altar hogareño[286], etc. Pero el contenido es pertinente, no lo hacen movidos por las pasiones, sino como algo propio de la
419 costumbre, | del destino. Lo mismo [ocurre] en el destino de Aquiles: ninguna justicia; todavía no se da lo ético de la justicia. El destino se experimenta como algo inexplicable, no como algo justo, ético.

Muchas cosas se adhieren al epos, formas peculiares que tienen en conjunto la base del epos. Por ejemplo, los cuentos *árabes*: *Las mil y una noches*; [el] hombre es colocado en las más variadas situaciones; [hay personajes,] asimismo actuantes, que han de conducirse en cuanto que abandonados a las determinaciones y contingencias externas. La exterioridad es aquí totalmente fantástica: maravillosas invenciones de la casualidad. Nosotros exigimos [por contra una] conexión inteligible, causas y efectos; esta satisfacción de la

(284)
Cfr. Homero, *Ilíada*, I. 234-239.

(285)
Cfr. Homero, *Ilíada*, XXIV. 675 (Briseida); XXIV. 700-704 (Casandra); XXIV. 723-745 (Andrómaca).

(286)
Cfr. Homero, *Ilíada*, II. 301-307.

conexión objetiva conforme al entendimiento, a la reflexión, es para nosotros necesaria. [Exigimos] verosimilitud. El hombre se halla en esta conexión con su voluntad. En los cuentos, la conexión sucede sin ningún entendimiento, pero [ello] es algo perfectamente indiferente; sólo se provocan situaciones en las cuales se exterioriza la voluntad
420 humana. Invenciones grotescas, | disposiciones peculiares, excitaciones de la fantasía, ése es el marco exterior; lo otro es lo humano, aquello de lo que se trata, y ello es lo que ejerce impresión esencial sobre el oyente y el lector. Los pueblos para los que son tales producciones son oyentes. [Véase al respecto] la descripción del señor von Hammer, que estuvo en Egipto con la expedición inglesa que expulsó a los franceses; [von Hammer] vivió mucho tiempo con beduinos[287]. (Las frases recurrentes, como versos en Homero, son pausas [en los cuentos]).

Lo humano es lo interesante. [Nuestro] epos moderno [es] la novela. El héroe de una novela no puede ser el héroe de un epos, pues en lo romántico lo ético y legal se han convertido en relaciones estables; en este mundo estable, al individuo como tal sólo le queda la particularidad, su formación, y [el esfuerzo] por alcanzarla, por llegar a ser conforme a ella. Lo que él está abocado a hacer es su propia subjetividad.

[b. Poesía lírica]

421 | *Poesía lírica*: su tema es particular, un objeto sobre todo del sentimiento interno, lo particular como un objeto que aparece exteriormente, como motivo u ocasión concretos. Lo particular en todo su alcance pasa a ser toda la individualidad de un sujeto, y en lo lírico aparece el individuo entero, el poeta. Él es el centro sobre el que se actúa, el que se expone. A propósito de determinadas ocasiones cabe hacer poemas líricos, poemas sobre algo. Pero en tanto se trata de individualidad, es en tal individualidad donde se halla el cantor; también aparece para sí como tal individuo; [él está] separado de las situaciones, de los acontecimientos, [es él quien] se muestra en ellos. El cantor no es tampoco dramático, no pasa a la acción; el cantor es, así, el personaje principal, el círculo de sus poemas

(287)
Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1774-1856), orientalista intérprete de la corte en Viena.

representa el círculo de su vida y [su] individualidad allí. Cuando el individuo se comporta de manera poetizante es cuando se ve su *rango*, su dignidad como cantor.

[Un ejemplo es] Píndaro: cantos de victoria; además, tuvo el tipo de vida propio de un cantor, y cantado además a un vencedor (viaje de los Argonautas, otras victorias). Muy a menudo habla de sí mismo; expresa así sabias sentencias gnómicas; es el personaje principal, el cantor. En Hafiz, [el tema es] su vino, la taberna y de la taberna, las doncellas, el sultán, los enemigos, los monjes. Vive en un círculo [vital],
422 su relación [con éste] consiste en | poetizarlo, y el modo de este poetizar lo tenemos por él; él se conduce siempre dentro de ese círculo vital. [Lo mismo vale para] Anacreonte. Igualmente, Klopstock ha querido alcanzar también la peculiar posición del cantor. Esto es en parte una dignidad forzada, que él en efecto [muestra] también de cara al exterior, aunque más en sus poemas. Vemos en sus llamadas odas, en caso de que éstas sean poéticas en sentido propio, a un poeta que se pretende serlo hasta en su final postrero. En la juventud [tuvo sus] amigos, luego [se ocupa] del lenguaje; [es significativo su] impulsivo deseo por ofrecer una mitología poética: un intento que no pudo llevar a cabo. [Defiende] el tipo y dignidad de la poesía alemana, [en] rivalidad con ingleses y franceses. Más tarde se apoderaría enteramente de él el interés por la Revolución Francesa; [es verdad que eso es algo] prosaico, pero muy digno de mención. A Goethe podemos considerarlo igualmente como un cantor de ese tipo, que también en la variedad de su rica vida se ha comportado siempre como poeta. De cara al exterior [se halla] en todo tipo de intereses con los individuos, con la ciencia
423 de la naturaleza. | Vive en sí en esta multiplicidad de intereses, y lo que toca lo convierte en intuición poética, explicita el más ligero resonar en el sentimiento, así como por medio de la poesía libera su ánimo de lo más duro. Vida poética interior, que todo lo capta poéticamente: [poesía como] espejo de su interior y espejo del mundo externo. – [Hay quien] no atribuye ya existencia a Homero; pero sus héroes perviven. En Píndaro, la mayoría de los vencedores nos son desconocidos – nombres vacíos que conocen los eruditos y

se olvidan después de leerlos. [Pero] él se ha conservado como poeta, se ha expresado, se ha expuesto. En Horacio hay una relación similar, también él ha recogido en sí lo que ocurría exteriormente, aunque no ha descrito lo exterior como tal, sino su poetizar sobre ello, algo a lo que da gran importancia para luego concluir cuando debería comenzar. [Pero] sin embargo ha sido tan importante que él y sus obras siguen subsistiendo. Una observación de Augusto a Horacio [debe haber contenido la pregunta]: «an tibi infame putes
424 apud posteros, de | me scripsisse»[288]. [Él] ha prevalecido a través de las circunstancias, se ha conservado independiente, autónomo.

Se ha señalado además que lo más similar a la lírica es el canto; al ser el objeto algo interior, la lírica requiere en su declamación una exterioridad excitada. El material no tiene la autonomía, contenido y objetividad interna del epos, de manera que respecto a lo exterior requiere algo más formativo, un contenido, una base. Esto se refiere también a las medidas silábicas, que por eso deben ser más vivaces, más agitadas, más variadas.

Esencialmente, el contenido y la forma de lo lírico son de variedad ilimitada; poco o nada puede decirse [sobre ello] en general. Destacan los *himnos*, los ditirambos, las canciones espirituales; ese júbilo del ánimo, de la devoción, felicidad. [Esto es originariamente] algo oriental, toda imitación europea lo es de esa exclamación evocativa. [Aunque los himnos también] pueden ser muy sosegados, como los himnos homéricos; [entre] estas obras puede haber algunas muy sosegadas. –

[Hay], además, *odas*, siendo éste para nosotros, en
425 mayor o menor medida, un | género extraño [de poesía]. Tienen en general [un] motivo determinado al que se elevan, y contenido objetivo, más histórico, o sentencias gnómicas generales. [Vienen aquí al caso] las odas de Píndaro y también las de Horacio. Estas últimas son muy cultas, pero proceden también de una reflexión muy explícita, creadas premeditadamente; no todas son susceptibles de ser cantadas y en conjunto [están destinadas] a la lectura. Las odas pindáricas, [en cambio], estaban destinadas esencialmente

(288)
«¿Acaso considerarás vergonzoso para ti ante la posteridad haber escrito sobre mí?». La anécdota la cuenta Suetonio.

a la declamación mediante el canto. Nosotros estamos demasiado habituados a la lectura [de tales odas]; [el] centro es el recitador, etc. En el canto interviene el interés de la música. [Las odas de Píndaro al] guerrero olímpico [eran recitadas] al consejo público, [se trataba de una] fiesta poética, canto, música y baile. Klopstock pretendió introducir las odas [entre nosotros]. Poco hay en ellas que aún pueda interesarnos, que haya podido sobrevivir a su época. Algunas, [especialmente la *Oda*] *a la lengua alemana*, son de contenido y forma clásicos. Algunas han de ser destacadas y apropiadas como totalmente conseguidas, sin que nada en ellas carezca de interés.

426 | Lo tercero es la *canción*, que abarca toda la variedad lírica. En esta variedad se muestra también en las canciones la más peculiar particularidad de las naciones: [éste es el] aspecto poético de las canciones. Todas las naciones [tienen canciones]. Por eso, las canciones populares poseen un encanto peculiar. Herder ha hecho mucho por ellas[289]. Goethe las ha transformado [de tal manera] que ha retenido del modo más inteligente la característica nacional. Canción morlaca; los griegos modernos son ricos [en canciones]; forma parte de esto la semibarbarie, el no ofrecer más sino una canción. La canción puede expresar sentimientos subjetivos o, más bien, tan sólo el intento de expresarlos. Lo primero supone una entonación abierta, enteramente distendida, lo segundo se expresa sólo mediante murmullos. –

El mozo y la aceña [de Goethe][290]. «Prefiero al peón de molinero, que no tiene nada que perder», sobre ello [hay también una canción] inglesa. La [canción] alemana está en
427 sí bien trabada; | en ella, [el] sentimiento está concentrado, como si no pudiera ni quisiera explayarse para sí, exponerse. En otras ocasiones, se amplía hasta hacerse romance. También [un] idilio puede tener carácter lírico, un rasgo [de lo épico], como por ejemplo [cuando se expone] la valentía. En la canción se expresa lo más peculiar de los pueblos; las canciones de Schiller [y] especialmente Goethe son las más admirables, aparecen en su propia peculiaridad determinada. Distinta es la forma épica y dramática, que implica sólo algo más o menos prestado, creado según formas o propósi-

(289)
Cfr. Herder, *Volkslieder*, 1778: colección de canciones populares que desde la segunda edición (1807) apareció con el título *Stimmen der Völker*.

(290)
Goethe, *Der Junggesell und der Mühlboch*, 1797. Nada más aparecer, Johann Rudorf Zumsteeg (1760-1802) le puso música al poema.

to determinados; en la canción, en cambio, el poeta se mantiene del modo más peculiar.

Nosotros los alemanes, que somos en general los archiveros del mundo entero, podemos aclimatarnos fácilmente a lo extranjero, pero su música última sigue siendo algo extraño, siente uno que se halla en un aire ajeno, en una atmósfera ajena. Hay otras cosas en Goethe [más importantes] que sus canciones; aun siendo la canción goetheana [también] tan magnífica, [sin embargo] no es algo tan peculiar. – Muchas son alegres divertimentos sociales, situaciones subjetivas,
428 aun cuando contienen la mayor excelencia. | De Schiller [procede] igualmente un gran círculo [de canciones]: [en este caso se trata de un] cantor que se presenta en una reunión y se esfuerza en transmitirle un contenido ético esencialmente interesante. En Goethe hay incluidos muchos artificios, mucho de subjetivo, a veces exteriormente amanerado; en Schiller, lo que se hace valer es más bien el contenido interesante y digno por sí mismo. Lo que él dice de su campana vale para sus canciones. – «con veloces alas marca el tiempo en el vuelo»[291]. A lo más digno y serio está consagrada esta musa. [En Schiller] no hay margen para lo contingente; él busca materiales capaces de interesar por sí, y [que garanticen] que en ellos se desarrollen los intereses del lector.

[c.] Poesía dramática

El objeto [de la *poesía dramática*] es la acción. El epos está destinado a que el individuo permanezca en la objetividad
429 [y, por cierto,] interior y exteriormente. En la lírica | [lo esencial era] la individualidad que se mantiene en sus intereses e intuiciones. Ahora bien, en tercer lugar [nos encontramos con] la individualidad en acción: la individualidad lírica que se exterioriza de tal modo que la exterioridad no es acontecimiento, sino algo querido, realizado mediante ella. Se trata, por tanto, de la comunidad llevada, en cuanto agente, a existencia mundana; en el drama es producida una obra escultórica plástica, pero como individualidad viva, eficiente. [Aquí] no es lo divino lo sobresaliente. Cuando esto sucede, lo hace como potencia universal, incompatible con

(291) Schiller, *Dos Lied von der Glocke*.

la realización efectiva, que recae en el hombre. *En los dioses, los antagonismos se desvanecen en lo universal, en Zeus, en la necesidad, como nubes surgidas del Uno imperturbable.*

El drama es, por tanto, más abstracto que el epos. Un individuo ocupa el interés principal, pero no la individualidad como tal, sino que el interés lo constituye *una* acción, [*un*] fin, [*un*] asunto; la cosa es superior al individuo y hace que no exista sino un solo tema, algo en particular. El individuo es soporte, actor, vivificador de ese tema. Puesto
430 que el interés es uno, | entrar en pormenores sobre el individuo sería algo superfluo, [de modo que eso] debe ser tratado necesariamente de modo más abstracto. La base en general es la acción: ésta debe ser una, y en el desenlace ha de haber algo indeterminado dentro de lo determinado. La acción tiene presupuestos, condiciones, llevados a cabo mediante acciones; en una acción intervienen muchos intereses particulares, y no todos se cumplen cuando uno lo hace. Intereses subordinados o superiores quedan entonces en mayor o menor medida irresueltos. En Homero, el interés es la conquista de Troya, que en la *Ilíada* no se resuelve. En lo dramático [hay] asimismo un interés dominante. Mas en el cumplimiento de esos intereses surge [una] nueva colisión, [una] nueva oposición, que puede ser el inicio de otra acción, y así sucesivamente: obras en dos partes, o en tres.

Cuando se trata de lo determinado de la acción, el conjunto se divide inmediatamente en dos formas principales, tragedia y comedia. Una obra de arte que expone acciones ha
431 de tener secciones – que con razón se llaman *actos* | –, [pues] son acciones, acciones particulares; [la] acción en conjunto es el resultado, la suma de muchas acciones particulares. Schiller indicó una vez, [en su *Novia de Messina*], las partes mediante [cuatro] pausas; [cuántos actos tenga una pieza] no importa al asunto. Hegel asistió a la primera representación de *La novia de Messina* en Jena; en el palco adyacente [se sentó] un príncipe que reprendió al ayuda de cámara, el cual había dicho [que la pieza tenía] cuatro actos, [habiendo] tomado pausas por actos. [Resulta] sorprendente que se conceda valor a tales denominaciones. Cinco actos [tienen

los dramas] también en los antiguos, [aunque] igualmente los hay de tres.

[En el drama] se enfrentan entre sí dos intereses. Uno aparece, se expone [al principio, en] el primer acto. En el segundo [acto] predomina el otro [interés], autónomo en sus derechos y acción frente al primero; en el tercer [acto se ofrece] el desenlace de la oposición. En los dos primeros actos predomina [la] exposición de ambos aspectos, en el tercer y cuarto [actos los] hechos y sus efectos; [el drama] se complica, y en el quinto se resuelve. [Pero] aquí no cabe hacer distinciones pedantes. –

El contenido universal [del drama], por tanto, es sobre todo la acción; forma parte de ello en general el material en
432 el que el contenido de la acción se lleva a | intuición exterior: no piedra, madera o pigmentos, sino el hombre mismo. En lo lírico es el poeta; aquí es [igualmente] la voz humana la que expresa lo interno, pero no han de expresarse ideas, sentimientos, sino que [en el drama el hombre se] dirige esencialmente a otros, actuando sobre ellos, afirmándose frente a ellos; [el drama es] fundamentalmente un diálogo, en el que, claro está, también [aparece el] monólogo. [El personaje dramático es] el cantor lírico concreto puesto en movimiento, en acción. La persona, en su integridad, es el material de exposición; [oímos] discursos hablados por individuos efectivamente reales. En la recitación resulta molesto recitar los nombres [de los personajes]; en sus excelentes lecturas en alta voz, Tieck omite los nombres, pero ello no deja de producir confusión. La recitación hace violencia al *páthos*; pues en los sentimientos más fuertes, que instan a llegar a plenitud, interviene al punto el gesto, que es expresión de lo visible.

Junto al gesto interviene también inmediatamente el entorno, [la] decoración, la escena, y puesto que cada aspecto [del drama] es susceptible de tratamiento artístico, si el con-
433 junto debe tratarse artísticamente en | todos sus aspectos, habrá de intervenir entonces la música, el canto y la danza, [que se acerca] al gesto. [Se trata], por así decirlo, de [un] personaje con una rica vestimenta, difícil de llevar. Todas las artes están unidas aquí; el hombre [es] la estatua viviente, la

arquitectura se representa mediante la pintura o [hay] arquitectura real, música, danza y pantomima, [cada una de estas artes es un momento del conjunto], tan aislable como la música. Cuando, de esta manera, el drama deviene una totalidad en todos los respectos, tenemos entonces eso que llamamos *ópera*. Ésta aparece como el drama perfectamente desarrollado artísticamente; lo consideramos como un lujo en el que no se toma en serio lo principal, mientras que lo predominante es lo accesorio. Es cierto, sin más, que tan magnificente aparato requiere que en el contenido haya algo de fantástico, no es natural que los hombres canten en lugar de hablar, o que dancen en lugar de moverse sosegadamente. A esto no natural se le busca en la representación un contenido
434 que no se quede en los límites de un | contexto a ras del entendimiento; por eso, a menudo la ópera se entrega al campo de lo fabuloso, lo asombroso, lo mitológico. Así, lo serio queda aplastado por el despliegue de todos los respectos.

Leyendo un drama, [nunca se llega] a tener una representación enteramente desarrollada, y estamos tan acostumbrados a lo abstracto de la lectura que es conforme a ella como estimamos el valor de una obra de arte tal. Así, muchas piezas no se representan, no llegan a verse en un escenario; el sitio del drama es la escena – aunque no quiere esto decir que el valor interno del drama no sea suficiente. Los dramas griegos no se representan, y sin embargo encontramos infinita satisfacción en ellos. [Pero] el valor del drama como obra de arte se expone únicamente mediante la escena. Que la tragedia griega clásica suceda ante nosotros no nos importa, no puede significar nada para nosotros; que Agamenón sacrifique a su hija no es cosa nuestra, no es nada
435 que tengamos | en común [con los griegos]. Lo que puede suscitar temor y compasión ha de ser cosa del pecho humano. No [debe] ser *nuestro* interés; ante ello podemos sin duda sentir compasión, pero no simpatizar. O *Filoctetes*, [la] conquista de Troya, y [las] flechas de Hércules, o su llaga – todo eso queda muy lejos de nosotros. Que Alceste quiera morir en lugar de su marido [es algo que] en nuestra época no pertenece [ya] al drama, [sino] a la ópera[292]. Que Ifigenia deba matar a su hermano no es una locura tan lejana; toda-

(292) Alude a la ópera *Alceste* (1767), de Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

vía tenemos pueblos que comen carne humana. El hecho de que la tragedia griega no pueda mantenerse en escena no implica en absoluto que el drama no esté determinado para la escena y que su valor interno dependa de ello, que esté dirigido a aparecer en la escena y a suscitar [allí] participación [de los espectadores].

La exterioridad que cobra el contenido es justamente lo dramático; el carácter se pone en movimiento, y es actuando
436 en este movimiento peculiar | como él viene expuesto. El hombre conmueve a otros mediante tal o cual [acción]; qué venga puesto en movimiento es algo que tiene que ver con la contingencia, lo decisivo es algo sensible, algo que admitimos porque lo estamos viendo. [Es difícil decidir] si un drama está elaborado efectivamente de tal manera que se adapte bien a la escena. Muchos dramas parecen malos, otros de gran belleza no [son apropiados] para la escena. Goethe ha dirigido representaciones durante 30 años, y sólo como tentativas, [él mismo] estaba inseguro. – [El] gusto (algo entre nosotros mal visto) [es la] manera general consolidada en el público – algo no reconocido entre nosotros, donde lo más heterogéneo halla reconocimiento, y donde lo más absurdo, lo más aventurero se presenta a menudo con las mayores pretensiones.

[En el drama,] de lo que se trata es de si la manifestación exterior está correctamente trabajada, y este valor sólo se reconoce sobre el escenario. La necesidad que la acción misma tiene de persuadir, de convencer; [pero] tal conven-
437 cimiento viene dado sola y primeramente | por la aptitud [dramática]. Nosotros nos contentamos más con abstracciones [tales como el mero recitar], y también con dibujos, con grabados; quien entiende música, lee las partituras. Pero la obra de arte, en cuanto totalidad completa, se tiene sólo en la ópera. El drama, entre los antiguos, era ópera. El contenido de las tragedias antiguas no es como el de nuestra ópera, sino perfecta tragedia y exposición operística [a través de] la música, el canto, el acompañamiento de instrumentos y la danza del coro. No por ello sufrían el discurso hablado y su sentido; pero la dicción estaba tan cultivada, es tan amplia y grave, que no cabía duda de que los

oyentes lo habían entendido todo. (Nosotros tenemos [en cambio] que devanarnos los sesos). En nuestra ópera, todo sentido se escapa por los aires. –Aparece [un] arte propio, [el] *el arte dramático (Schauspielkunst)*. El poeta tiene como elemento propio a personajes autónomos, de manera que puede darse un gran antagonismo entre su poetizar y su elemento. –

438 | [Este problema] nos toca bien de cerca, lo podemos tener diariamente ante nosotros, allí donde la cosa tenga de nuevo que ver con algo personal. [El arte dramático tiene dos] puntos de vista principales: primero [el discurso], lo que quiere el poeta, segundo [la] exposición del mismo por el actor. ¿Qué ha de predominar, el discurso o la entera personalidad del actor? El poder del discurso debe ser altamente respetado. Entre los griegos, la acción era sin duda muy simple; hasta los poetas actuaban. Sófocles renunció a hacerlo por debilidad de la voz. Entre los griegos se hablaba poco de intérpretes distinguidos, aunque sí de declamación; en todo caso, ese arte no era muy ensalzado. Entre los romanos eran muy apreciadas las pantomimas. La pasión, la parcialidad para [cosas] singulares era [un] interés fundamental entre los romanos. Por el lenguaje de la tragedia griega se percibe que la exposición ha sido muy sosegada; [los actores portaban] mantos, la mano derecha ocultada, [lo que] nos lleva a representarnos sosegadas figuras plásticas: una acción pausada. Si en Sófocles se describe la marcha o la vuelta a casa, en Schiller [por contra] vemos indicado lo que deben hacer esos personajes, la expresión está abocada enteramente a la acción; en los antiguos, todo radicaba en el
439 discurso. | [Los actores de los antiguos portaban] máscaras, totales o parciales. Con ello, desaparecía la mímica, algo que entre nosotros forma parte esencial de la expresión; no se trata únicamente del discurso como tal; si apareciese una cara inerte y el cuerpo efectuara muchos movimientos, [ello nos] resultaría cómico. [La] expresión del discurso era lo principal [entre los antiguos]. Este efecto del discurso puede inferirse de las marionetas; [éstas son, en efecto, sólo] figuras de madera, pero mediante la representación de un papel trágico, el habla elevada y su contenido producían

el mayor efecto, como siguen haciéndolo entre el pueblo común.

Goethe encontraba gran placer en una vieja anécdota: Wagner conjura a los espíritus, [pero el actor] había olvidado la palabra con la que quitárselos de encima, así que le entra el pánico, sin saber ya absolutamente qué hacer[293]. En Dessau ocurrió algo semejante; estando en la platea [del teatro], un Príncipe de Dessau se contagió hasta tal punto del miedo del bufón [en escena] que le espetó la palabra [olvidada por éste]: «Birlibirloque». – La comprensión forma parte [pues] de lo más esencial.

Además, algo que nosotros estimamos en gran medida es la llamada interpretación natural. [Tal es lo representado en] *Tom Jones*. [Allí,] Hamlet viene [de ese modo] interpretado
440 por Garrick. | Al preguntarle al sirviente [, explica] que el rey se ha tomado el más grande esfuerzo; tras ser preguntado por Hamlet, [dice]: «Lo ha hecho como un hombre corriente»[294]; y en ello estriba el mayor elogio de la interpretación natural de Garrick. – Iffland y otros [han desarrollado esto]. – Si han de [interpretarse] personajes burgueses corrientes, consejero áulico, esposa y similares, [para ello se necesita únicamente algo] de la propia rutina, [cualquier] persona culta, superando la timidez, [puede interpretar a tales personajes]. Esto puede hacerlo casi todo el mundo, no [hay ahí] ninguna gran diferencia [entre artistas y legos].

Goethe se ha ocupado mucho [del arte dramático]; tradujo *Mahomet* y *Tancredo* de Voltaire, para elevar a sus actores a un tono más alto que el del comportamiento en la vida común. Lo natural, [pues,] no debe ofrecerse, no es lo supremo. Va de suyo que en la pieza hablen los personajes entre sí, pero que lo hagan también al mismo tiempo para el público. Hallar este punto medio es algo fundamental en el poeta y en la exposición; el discurso está igual de bien si
441 dirigido al público, y siendo el | discurso lo principal, entonces tiene ventaja el discurso para el público. En la interpretación francesa [el habla está dirigida] al público; en la interpretación natural, el discurso debe ser adecuado a la relación del personaje como tal. Conversan entre ellos, pero lo principal es *que sea para el público*. Esta naturalidad

(293)
Cfr. Goethe, *El aprendiz de brujo*, 1797.

(294)
Hegel remite aquí a la *Dramaturgia de Homburgo* (VII) de Lessing. Éste, por su parte, se refería a la obra principal de Henry Fielding (1707-1754), *Tom Jones* (1749). David Garrick (1717-1779) fue desde su irrupción artística en el papel de Ricardo III en 1741, el prototipo de un estilo dramático natural, contrapuesto radicalmente al francés.

ha llevado a que los actores hayan caído en el susurro y el murmullo, de manera que nadie puede entender nada, como dice Goethe[295].

[Por una parte] se requiere del actor que se introduzca completamente en su papel, sin añadir nada propio, sin producir nada por sí mismo, que sea instrumento. Pero, por otra parte, él no es sólo una personajelidad, sino que tiene determinado carácter y natural. Lo que se ve es, así, al actor al natural, y lo que representa es sólo el marco para producirse según su natural. Debe tener genio, talento, cosa también particular, y sólo puede representar bien los papeles
442 que sean conformes a su natural. | [Por eso es] inútil pedir de él que se introduzca en todos los papeles. El natural debe estar formado, y ello tiene como resultado que el naturaleza pueda explayarse. –

Tragedia. Drama. Comedia

[La] *tragedia* [ya fue tratada] en la parte general. Lo que se expone [en la tragedia] es lo substancial, que llega a la escisión, al enredo, pero triunfa sobre ello y se muestra como el poder sobre la escisión. Por eso es la reconciliación el desenlace de la tragedia. – En la comedia, lo universal es sólo algo supuesto, que se destruye mediante el acto a través del cual quiere consumarse. [Ella es] la disolución del arte.

[1. Tragedia antigua]

En la tragedia, en la antigua clásica, [que es] la verdaderamente grande, el tema es lo substancial, es [lo] que mueve y lo que se mantiene. Esto substancial no es lo religioso. Ha de aparecer en su escisión, en su acción (puede presentarse en forma de reconciliación). Eso no puede ser lo religioso, pues lo religioso está elevado por encima de los intereses mundanos; a la piedad corresponde la renuncia misma a las accio-
443 nes. Lo | divino que accede a la realidad efectiva (aunque ahí se da una oposición, [una] escisión) es lo ético, la realidad

(295) Cfr. Goethe, *Reglas para el actor*, 1803, 37.

efectiva espiritual. También puede ser esto algo religioso; en tanto que el hombre ético actúa debe ser también religioso, su acción toma la forma de lo ético. – Lo ético es la base, la forma de lo divino en la realidad efectiva y, en tanto sea querido, es determinación, móvil de la acción. Tenemos con ello un contenido enteramente determinado para la tragedia: y un contenido enteramente determinado debe ser la base [que] ha de explicitarse y exponerse.

Esto va dirigido contra dos modos de considerar la tragedia: primero, [contra la consideración] que se limita meramente al sentimiento [originado por la tragedia], sentimientos agradables y desagradables. [Este tratamiento valía para] los tiempos de Nicolai y Mendelssohn, donde lo que tenía el beneplácito de la subjetividad resultaba ser sólo algo formal. Ofrece un motivo más concreto [de este modo de consideración] lo que dice Aristóteles, [a saber], que la tragedia tendría el fin de despertar miedo y compasión[296]. [Pero] esto es algo completamente distinto: la naturaleza de ese sentimiento se determina mediante el contenido. Aquello ante lo que el hombre puede tener verdaderamente miedo es la potencia
444 ética; | frente a otra cosa no hay verdadero miedo. [Se piensa en] una potencia ética no exterior [al hombre], sino determinación de su propia razón, de su libertad misma; y esta potencia ética es algo eterno, inmutable, verdadero en y para sí, frente a la cual el invididuo, si se aisla, es algo evanescente. Si se aisla frente a ella, entonces es el miedo la determinación de la conciencia, del sentimiento.

La compasión, en expresón propia la simpatía, es en primer lugar compasión ante la desgracia, ante lo negativo de otro; [esto es] lo conmovedor, [la] simpatía común. Los hombres lo hacen muy gustosamente; al conmiserarse y compadecerse degradan a los otros, y en eso estriba que muchos estén inmediatamente predispuestos a hacerlo. Contra esto se puede protestar. Pero, en segundo lugar, [está la] compasión [, la simpatía] ante lo afirmativo del individuo, que es lo apto, lo ético y verdadero de ese individuo; esto debe darse necesariamente, en tanto que el individuo es identidad con la potencia ética. En las tragedias antiguas podemos simpatizar de un
445 modo afirmativo; con | los malvados no se puede simpatizar,

(296) Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1449 b 25.

sino únicamente [tener] compasión en sentido trivial. Las [tragedias] más modernas frecuentemente pretenden interesar mediante un tipo vil y depravado [cualquiera], que persigue a la inocencia. Nada es más fácil que crear lo grotesco — también en la pintura: garabatear rostros miserables. Producir lo bello es lo difícil. —

Contra la exigencia de colocar en lo más alto algo substancial, ético, verdadero en y para sí, en segundo lugar se dirige ante todo la consideración formal, cuya alma es la *ironía*. Lo substancial no se convierte en lo principal, sino que otros puntos de vista son antepuestos con agudeza e ingenio ingeniosamente — algo incorrecto, aunque haya que prestarles atención. Así es como viene a darse luego la plena indeterminidad, la carencia de dirección, y los poetas caen en lo más heterogéneo. La ironía trae consigo que nada pueda tomarse en serio, y cuando comienza lo serio nada resulta; los bribones se convierten en gente excelente, y los honestos en bribones.

446 El *páthos* ético, [la] base ética es lo patético genuino, | y este verdadero en sí es lo que cala, lo que produce ese efecto en el público. Al haber siempre en Schiller [una] base ética, expresada enérgica, clara, brillante y magníficamente, sus tragedias han obrado ese efecto y lo continuarán obrando. Puede rozar lo retórico. [Las] tragedias de Goethe, por lo demás tan perfectas, no tienen ese *páthos* genuino, y por ello no logran aquel efecto en la escena. —

Lo ético, lo activo de una acción [es la base de la tragedia]. Lo ético debe llegar a imponer su derecho, a ser ético en su justicia eterna. El destino presente en la epopeya no aparece en el drama. [En la tragedia antigua], el acontecer está determinado por la divinidad del sujeto; la divinidad subjetiva actúa, y por eso la exterioridad viene expuesta como determinada por ella. [Ésta es] la determinación fundamental de la tragedia antigua. En el arte, lo divino es llevado a representación sensible; sobre todo en la tragedia. Pero en los griegos de modo distinto a nosotros; en la reli-
447 gión [griega] no hay ninguna instrucción, | la enseñanza suprema estaba en las fiestas, en el drama. Pero para nosotros eso es una forma muy ocasional, superflua.

Tragedia – al principio se representa [en ella algo] que tenía un desenlace triste, y se llama trágica a esa caída de un individuo insigne. – Schiller ha concebido así la tragedia, y A.W. Schlegel no ha ido más allá: [se trata de] ver luchar con el destino a una gran individualidad, que afirma incluso en la caída su libertad interna. Esto atañe más a lo formal; [en el centro de la tragedia se alza] un carácter enérgico[297], que se afirma y expone su dignidad interna incluso en relaciones que se han tornado demasiado poderosas. Éste es más o menos [el] interés principal de la tragedia moderna. Pero consiste únicamente en la fortaleza de la subjetividad formal, en esa libertad abstracta en general, y el contenido puede ser el que quiera. En nosotros es el interés ético el que se mantiene y consuma. Se consuma en la escisión, y los fines particulares y las individualidades se sacrifican, pereciendo lo que opone resistencia, lo unilateral; aunque esto puede suceder de modo interior, sin que sea necesario que perezcan los individuos, el
448 desenlace no necesita ser | desgraciado.

[Esto lo muestran], por ejemplo, las *Euménides* de Esquilo. El areópago impone la misma justicia a las Euménides, que perseguían al matricida Orestes, y a Orestes, que asesinó a la madre, la cual tomó parte en el asesinato del esposo y rey; dedica altares a las Euménides y Orestes queda libre. [Es la] reconciliación de las diosas vengadoras. Se ha hablado [a este respecto] de desenlace cristiano; en *Edipo [en] Colono* también [sucede] así. *Áyax* y *Filoctetes* no tienen esa altura; en este aspecto parecen [ser] obras de juventud[298]. Filoctetes cesa en la obstinación de su carácter, en su odio, pero ello viene motivado por la aparición de un dios; la cosa está nivelada[299].

[En la tragedia], lo ético es la base, y se desarrolla hasta llegar a una escisión; la acción, concebida en sentido amplio, tiene siempre diversos intereses; lo presente, lo que se afirma, es [un] interés, y lo que debe obrarse es también un interés, y si ambos son figuras esenciales lo [son] únicamente en tanto que éticos, con derechos especiales. Lo ético se diferencia en sus esferas particulares, se determina, y son
449 luego círculos particulares los que | pueden ascender hasta la oposición, y en tanto ambos tienen razón, despiertan interés

(297)
Véase sobre esto, Schiller, *Sobre poesía ingenua y sentimental.*

(298)
En ninguna de los dos casos puede tratarse de obras de juventud. Sófocles nace alrededor del 496 a. *Áyax* aparece en el 450 y *Filoctete* en el 409.

(299)
Cfr. Sófocles, *Filoctetes*, V. 1409-1445.

verdadero; debe ser un derecho esencial, autónomo para sí. Nos representamos por ejemplo [la] lucha entre el bien y el mal. Pero el mal de por sí es sólo algo repulsivo, se ha dicho que el carácter malvado debería tener también algo bueno para ser interesante. Corneille, [por ejemplo], habla de ello en sus prólogos; también a los malvados los ha ataviado bien, [les] ha conferido buenas cualidades, para no actuar así tan repulsivamente sobre el espectador. Pero lo esencial es que el fin, el interés, cuyo agente es él, sea verdadero y legítimo. Ésta es la base de la colisión, y a esta base los griegos la llamaron el *páthos*; no es pasión, sino potencia ética, de la cual el individuo es la actividad formal. –

Lo [primero es lo] ético imperturbado en su armonía, sin duda particularizándose, pero en armonía consigo, discu-
450 rriendo sosegadamente en sí. A esto | ético en su armonía imperturbada se opone necesariamente lo ético en su escisión. Entre los griegos sucede así con el coro; éste es lo inactivo, neutral. En tanto que está individualizado, permanece en sus creencias, en su sorda dicha, tiene terror ante la colisión, ante las acciones que surgen de ella, y contrapone [a las escisiones] siempre este uno en sí. El coro es completamente esencial; [viene] representado por el pueblo frente a los héroes, a las familias regentes, sobre las que en general recae el hecho. [Es] lo substancial, que permanece en su substancialidad. Cuando se ha considerado al coro como algo inútil, molesto, no se le ha comprendido; la introducción de Schiller no fue exactamente muy afortunada, de seguir el sentido de los antiguos[300].

Lo más preciso es la oposición que surge en lo ético. ¿Cuáles son las potencias éticas que se oponen? Familia y
451 Estado. [La familia es] eticidad natural, en donde | la eticidad se da como amor familiar. Lo otro es la eticidad como Estado, lo ético consciente, leyes [que] se realizan efectivamente en la existencia; cuando éstas entran en colisión, surge la oposición suprema. – En segundo lugar [está la oposición de] conciencia e inconsciencia. En Edipo: él, el sabio, que ha resuelto el enigma de la esfinge, es al mismo tiempo el ignorante, que no conoce a su padre sino que lo mata; cosa que él considera empero como su acción; se

(300)
Hegel se refiere al tratado *Sobre el uso del coro en la tragedia*, que Schiller había antepuesto como prólogo a la *Novio de Mesino*.

enfurece consigo mismo y es desterrado, aborrecido, considerado como un monstruo. Nosotros lo declaramos inocente, pues no sabe lo que ha hecho; Cristo rogaba: «Padre, perdónalos, [porque] no saben lo que se hacen». – Un ruego superfluo, si son inocentes. Los caracteres heroicos consideran lo que han hecho como culpa suya.

En la otra forma, donde las que actúan son dos partes plenas de contenido, tiene culpa cada una. El sufrimiento
452 inocente | no es tema del arte superior. En las grandes piezas trágicas vemos a estas dos partes en colisión: Agamenón, en Áulide, tiene el interés de la empresa nacional, al que sacrifica a su hija, abandonando [así] la piedad familiar[301]. Clitemnestra asume el *páthos* de la misma y venga la piedad familiar; no actúa por placer, del lado de Egisto, [su amante], sino que está justificada como madre. Orestes acepta el castigo: ella ha abandonado la santidad del vínculo matrimonial y ayudado a matar al rey[302]. [Esta colisión se da] especialmente en la *Antígona* de Sófocles. [Aquí se enfrentan] Antígona y Creonte. Aquélla tiene el derecho de la familia, éste el derecho del Estado ([Antígona ve únicamente] a los dioses inferiores, pues [la circunstancia es] todavía ético-natural)[303]. Ambos están en lo justo y en lo injusto, y esto injusto que tienen ambos cae sobre ellos. Antígona no sufre inocentemente: «Reconocemos, pues,
453 | que hemos cometido una falta, ya que hemos sido castigados»[304]. También Creonte es padre de familia; su hijo Hemón ama a Antígona; Creonte, [mediante la condena de Antígona], es castigado por aquello que él ofendió. También los atenieneses reconocieron que ésta era una gran obra [de Sófocles], que se convirtió en consejero de Samos. [Aquí], ambas unilateralidades han sido eliminadas, las individualidades se han abandonado. Ello es, entonces, algo absolutamente racional; el ánimo está conmovido, pero en realidad calmado: con pecho aliviado sale el griego de la tragedia[305]. Lo irracional, [la] necesidad ciega o [el] destino no aparecen. El desenlace [de la tragedia] puede ser feliz, como se dice [hoy]. En la época moderna vale [como adecuada] la reconciliación en el espectador, no se hace consciente en el agente mismo. En lo español, por ejemplo *La devoción de la cruz*[306], se

(301)
Cfr. Eurípides, *Ifigenia en Áulide*.

(302)
Véanse la primera y segunda parte de la *Orestiada* de Esquilo, *Agamenón* y *Las coéforas*.

(303)
Cfr. Sófocles, *Antígona*, II, V. 450-457.

(304)
Sófocles, *Antígona*, IV, V. 925.

(305)
Hegel remite a la *Xenia* 326 de Goethe y Schiller.

(306)
Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, 1634.

concluye con la reconciliación mediante la religión, [una] reconciliación interna.

[2.] Tragedia moderna [/ drama]

Sin duda alguna, la tragedia moderna es distinta de esto. Son
454 más bien | las pasiones, lo subjetivo del carácter, lo que constituye el interés, especialmente el amor; no es que se dé [aquí] algo inmoral, pero [esta especie de tragedia] está ligada esencialmente a la contingencia. Igualmente pueden entrar en colisión [otras muchas pasiones]; algo feliz perece por coyunturas contrarias, por algo contingente que también tiene su justificación. Se da aquí lo que los antiguos llamaban Némesis; algo es, por así decirlo, demasiado bello para poder subsistir, interviniendo entonces la universalidad, completamente abstracta, de que lo existente esté sometido a la destrucción, [tal es el] sino de lo finito en general, estar a discreción de las contingencias y perecer. No hay ahí ninguna satisfacción ética, sino [algo similar a] la tristeza épica por la muerte de Aquiles, por el hecho de que lo más bello quede a merced de la contingencia. En Shakespeare, habría que [hablar] especialmente sobre el interés. En los franceses, se trata de un *páthos* abstracto: amor, honor, gloria, donde habitualmente el amor es desdi-
455 chado, o sacrificado a la | gloria, al deber. No hay aquí contingencia, sino algo legítimo contra lo que se estrella el amor. Aparecen esos elevados motivos, así como también la ambición de poder.

En Shakespeare, [la mayoría] de las pasiones y caracteres subjetivos [se exponen] con la mayor resolución y energía, enteramente inexorable, irreflexiva. A Lady Macbeth se la ha convertido en una mujer amorosa; los señores de la ironía tienen también una expresión para ello: «lo espectral», [pero] eso es algo indeterminado, confuso. A ella no se le pasa por la cabeza [que lo que quiere no sea lo justo], [no hay en ella] ningún rasgo de emoción ética. Los personajes [de Shakespeare] son completamente inflexibles, rígidos, totalmente inexorables. Hamlet [es] de suyo vacilante, [demasiado] apático para la acción debido a su belle-

za, pero resuelto tras su indecisión. Se dice además que, en principio, [incluso personajes como Macbeth serían] un ánimo noble; [pero] no se trata de eso. Aquí se trata de la
456 realidad efectiva, de la unidad; lo que interesa es la | energía de su voluntad.

Éstas son las piezas más interesantes de Shakespeare, aquéllas donde es una tal pasión, [lo] animal, lo que impulsa. La pasión nace, es conforme al carácter; el carácter es así, sólo que no ha llegado a desplegarse. [Shakespeare muestra en sus personajes] inicio, progreso y destrucción de ellos mismos, en sí y en virtud de las circunstancias. Así es como componen esos grandes retratos anímicos. Lo representado no es sólo [el] desarrollo de las colisiones, sino ante todo el de las pasiones. *Romeo y Julieta* procede de una novela breve, y se observa lo novelesco: Julieta no huye, sucede igual [que en la novela]; en la novela corta no se requiere estar motivado por algo, pero no ocurre lo mismo en el drama. [En] Otelo [se trata de] los celos. En Macbeth es la ambición de poder, no [el] cumplimiento de un fin determinado mediante la voluntad. En Lear se trata de suyo de una necedad, [él es] casi estúpido; en la pieza se des-
457 arrolla su necedad hasta llegar a una terrible | locura. *Timón de Atenas* [es] una de las piezas más flojas de Shakespeare. [En Timón se trata de] la misantropía. La grandeza la constituye esa inexorabilidad y firmeza de los caracteres, de su pasión, cuyo desarrollo en sí y su destrucción vienen representandos. Lo ético no aparece. [Shakespeare] no tiene en cuenta los derechos, y mucho menos la religión. Por eso [es] imposible hacer ahora un drama al modo de Shakespeare. Dígase esto contra su persona; este gran poeta es en este aspecto más bien de estrechas miras y parcial. Las reflexiones generales [de sus piezas se] refieren a la caducidad de la excelencia y grandeza humanas. En otras triunfa el deber.

[3. Comedia]

La comedia moderna es muy distinta de la antigua. En el centro está el drama, el deber o la justicia salen victoriosos;

el vicio es castigado, y los que se abandonan a él son por lo
menos humillados y se encaminan a la enmienda; [se llega]
en ellos a una reconciliación de lo bueno consigo mismo.
Lo que los franceses llaman alta comedia no es, por un lado,
458 otra cosa, | aunque se hayan declarado muy en contra.
Tartufo es humillado, y su proceder castigado; [también]
Orgón es humillado y reconoce su error[307]. [Los] jugadores
que han trabado relación con él son castigados, pero no son
tan malvados [y] se enmiendan. Esto se convierte en algo
cómico. Lo trágico formal es cuando el hombre permanece
fiel a su carácter; cómica es, en cambio, esta transforma-
ción del carácter. – *El avaro*[308] y similares [son] demasiado
morales.

El tema de la comedia absoluta consiste en que la nece-
dad se aniquila por sí misma: se propone un fin magnífico,
aunque sólo como algo imaginado, y en la medida en que el
fin debe llevarse a cabo, son los medios mismos los que lo
destruyen. En las comedias modernas, los medios son tam-
bién sirvientes o criadas que ayudan a sus señores, pero por
egoísmo, y por malentendidos comprometen o destruyen el
459 fin. | Si la comedia incluye en sí verdadero buen humor,
como en Aristófanes, entonces los personajes están rebo-
santes de su fin, tan dispuesto, tan perfecto, que incluso
están de suyo despreocupados, aun cuando sus fines les sal-
gan mal. – [Tal es], por así decir, la risueña beatitud de los
dioses olímpicos en Aristófanes. Se representa al pueblo
intentando tal fin, pero [es] tan necio que lo echa a perder.
Al respecto, [sigue estando] despreocupado e indiferente.
Con tales fines se ve inmediatamente de suyo que de ellos
nada puede resultar. En *Las nubes*, por ejemplo, se observa
al punto que Estrepsíades no puede aprender nada[309]. Las
mujeres quieren formar [el] Estado, y de inmediato se
observa de suyo que [de ahí] nada resulta[310]. Dionisos baja al
submundo a buscar al trágico competente[311]. [Se trata de]
ironía consciente, del *démos* que incita a burlarse de sí
mismo, la resolución de fines en sí misma que, sin embar-
go, sigue siendo imperturbada, dichosa.

460 | Ésta es la visión de conjunto sobre la filosofía del arte,
sobre las distintas formas en que se despliega la obra de arte;

(307)
Hegel remite a la comedia de Moliè
(Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673
Tartufo o el impostor, 1664.

(308)
Cfr. Molière, *El avaro*, 1668.

(309)
Cfr. Aristófanes, *Las nubes*, V. 222.

(310)
Cfr. Aristófanes, *Lisístrata*.

(311)
Cfr. Aristófanes, *Las ranas*

en la última, el drama, confluyen todos los esfuerzos. Ya sólo sobre poesía y drama podría impartirse una Lección que duraría medio año; lo nacional ofrece [un] interés especial.

ARTICULACIÓN

Articulación de los apuntes de Kehler, tal como se desprende de los títulos que aparecen en el cuerpo del texto y al margen en el manuscrito. (Los añadidos entre corchetes se efectúan cuando se da una equivalencia sobre la base de la propia articulación de Kehler elaborada posteriormente. Ésta concluye en el punto II de la Parte general, «La [forma] artística clásica».)

Estética

ÍNDICE